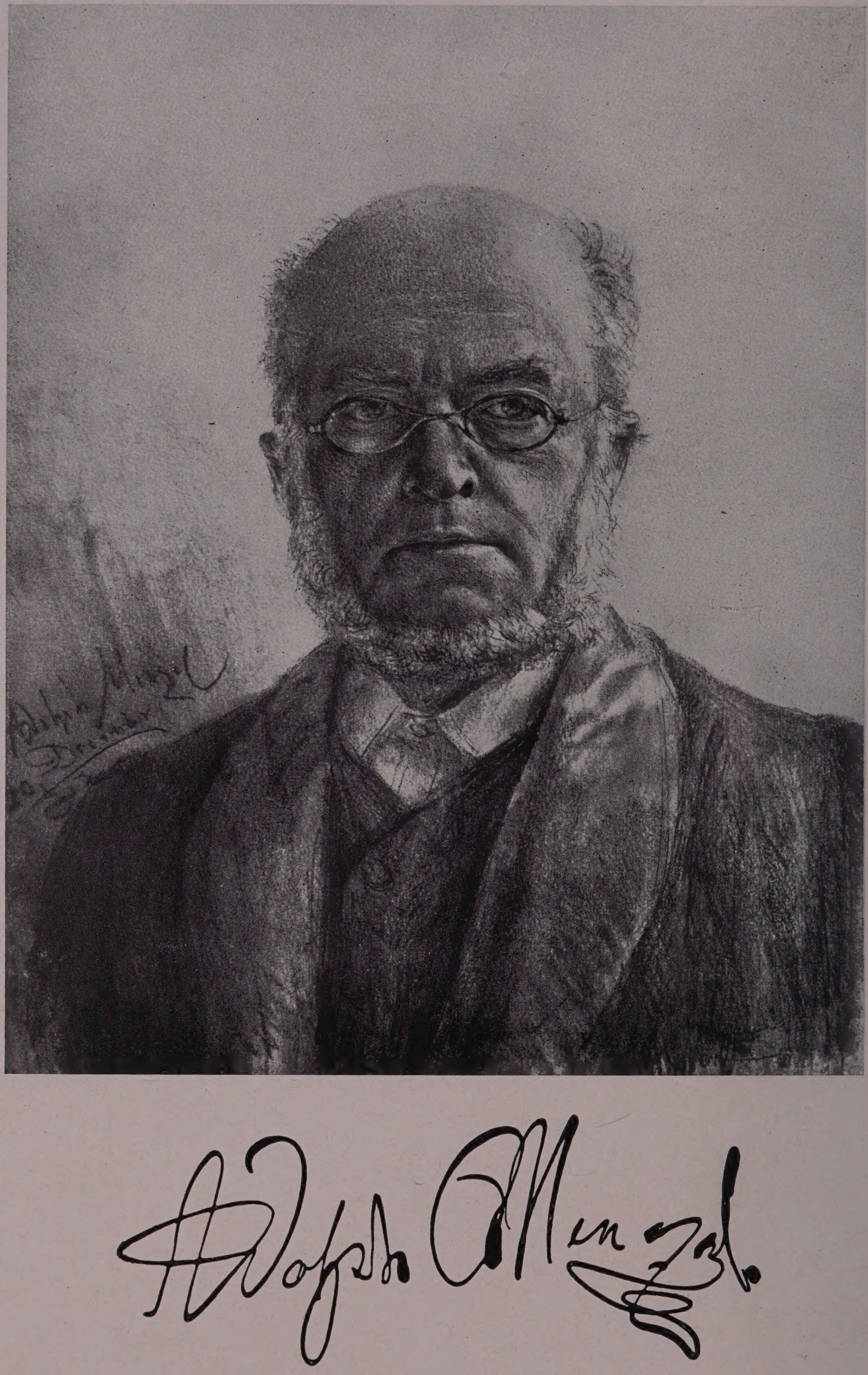
Adolf v. Menzel

Der Maler deutschen Wesens

F. Bruckmann A.G. München

Bernard Quint

Adolf von Menzel
der Maler deutschen Wesens


Adolph Menzel

Adolf von Menzel

der Maler deutschen Wesens

149
Gemälde und
Handzeichnungen des Meisters
Herausgegeben und
erläutert
von

Georg Jacob Wolf

München F. Bruckmann A.-G.

Ja, wer ist Menzel? Menzel ist sehr vieles,
Um nicht zu sagen alles; mind'stens ist er
Die ganze Arche Noäh, Tier und Menschen,
Putthühner, Gänse, Papagei'n und Enten,
Schwerin und Seydlitz, Leopold von Dessau,
Der alte Zieten, Ammen, Schlosserjungen,
Kathol'sche Kirchen, italien'sche Plätze,
Schuhschnallen, Bronzen, Walz- und Eisenwerke,
Stadträte mit und ohne goldne Kette,
Minister, mißgestimmt, in Kashmirhosen,
Straußfedern, Hofball, Hummer-Mayonnaise,
Der Kaiser, Moltke, Gräfin Hacke, Bismarck —
— — — Er durchstudierte
Die groß und kleine Welt, was kreucht und fleucht,
Er gibt es uns im Spiegelbilde wieder — — —
Im Rundsaal, vom Plafond her, strahlt der Lüster,
Siebartig golden blinkt der Stühle Flechtwerk — —
Champagner perlt und auf der Meißner Schale
Liegt, schon zerpflückt, die Pontac-Apfelsine.

(Theodor Fontane)

Menzels rechte Hand gezeichnet mit seiner linken

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Einzug Friedrichs des Zweiten in Berlin am 28. Dezember 1745

Wer die Höhe eines Riesenberges ermessen will, wählt seinen Standpunkt nicht in der Nähe des Fußes, sondern in meilenweiter Entfernung. Zu allen Erscheinungen, Persönlichkeiten und Dingen, die ins Monumentale hineinwachsen, bedarf man des Abstands und der Vergleichsmöglichkeit, um ihnen gerecht werden zu können. Was uns zu nahe gerückt ist, überschauen wir nicht leicht als Ganzes. Die Nähe bewirkt die Betrachtungsweise nach Einzelheiten; Unwesentliches gewinnt eine nicht gerechtfertigte Wichtigkeit, Riesenhaftes schrumpft zusammen, Zusammenhänge werden verzerrt, das schöne Gleichmaß geht verloren. Auch große Menschen werden nach ihrem Wert am wenigsten von ihren Zeitgenossen erkannt und je näher man als Freund oder Familienmitglied einem großen Manne steht, desto stärker ist der Zweifel am Aufstieg seines Sterns.

An die Spitze einer Studie über Adolf Menzel gestellt, scheinen solche Betrachtungen am falschen Ort. Ihm hat es von früher Jugend an bis in das hohe Greisenalter hinein an Zustimmung, an mitfühlender Freundschaft, an Verständnis und Anerkennung von allen Seiten nicht gemangelt. Trotzdem übersieht man erst heute annähernd, wer Adolf Menzel war und was sein Werk für die deutsche Malerei und darüber hinaus für die deutsche Kultur bedeutet. Die zehn Jahre, die seit seinem Tod vergangen sind, waren Jahre, die für unsere Kenntnis von der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts entscheidend geworden sind. Sie gaben uns, seitdem die bedeutungsvolle „Jahrhundert-Ausstellung“ der Berliner Nationalgalerie im Jahre 1906 ein unendliches, bis dahin unbekanntes Tatsachenmaterial vor uns ausgebreitet, ein neues Verhältnis zur Beurteilung des künstlerischen Schaffens in diesem Jahrhundert. Verkannte kamen zu ihrem Recht, Überschätzte wurden abgetan, die fehlenden Glieder gewisser künstlerischer Entwicklungsreihen wurden gefunden und endlich hatte man den richtigen Maßstab für die Wertung von Einzelpersönlichkeiten. Da wuchsen nun über alle hinaus fünf deutsche Maler, in deren Wesen sich der deutsche bildkünstlerische Geist des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Spielarten zu Höchstleistungen emporreckt: Böcklin, Feuerbach und Hans von Marées, Wilhelm Leibl und Adolf Menzel. Wenn einst gesiebt wird, die fünf werden bleiben, jeder als prächtige, allseitig entwickelte und doch ganz

Die Tänzerin Barbarina

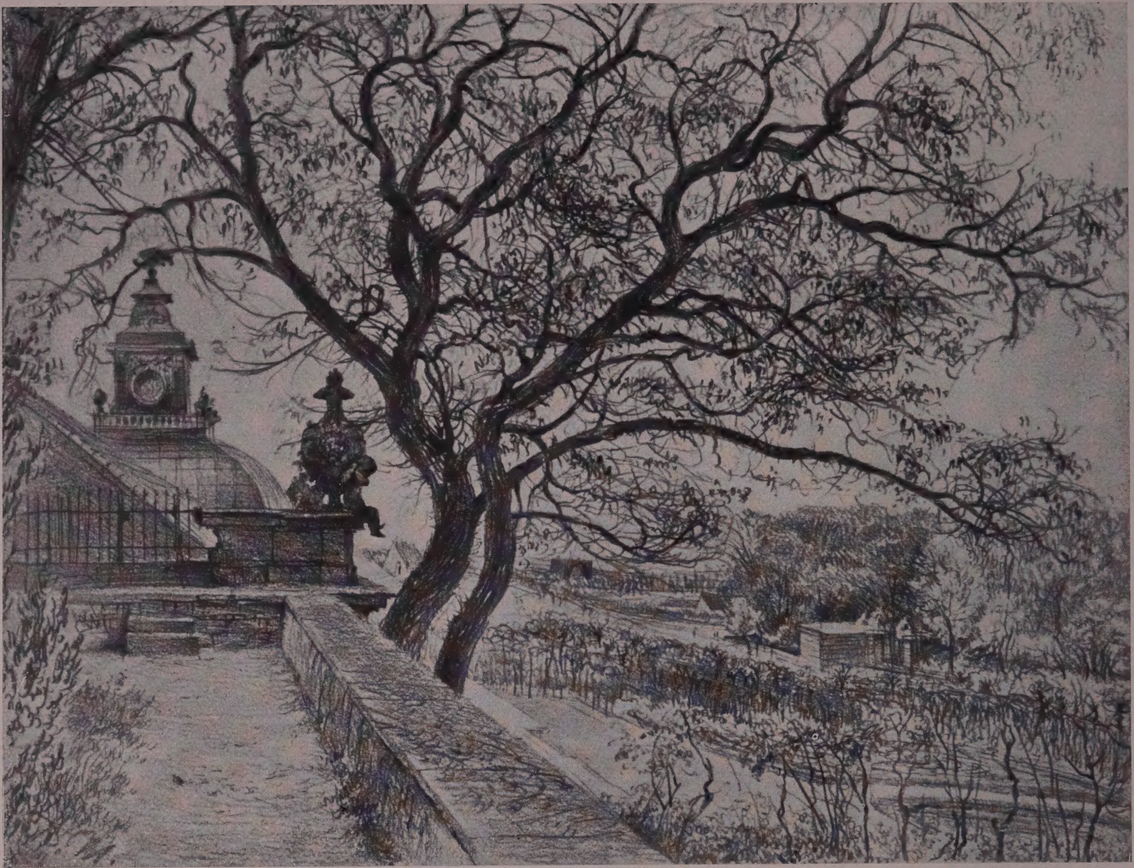
auf sich selbst gestellte Persönlichkeit, alle fünf scheinbar ohne Zusammenhang untereinander, aber im Tiefsten und Letzten sich doch unter der höheren Einheit des deutschen Gedankens zu einer Gruppe zusammenschließend. Es wäre töricht, den einen von diesen Großen gegen den anderen auszuspielen und eine Art „Lokation“ vorzunehmen; man muß sich freuen, daß im deutschen Volkstum so viel schöpferische Kraft beschlossen ist, daß auf einem einzigen Gebiet geistiger Kultur in knapper Spanne Zeit so verschieden geartete große künstlerische Charaktere in Erscheinung treten konnten.

Die „Jahrhundert-Ausstellung“ zeigte die Ahnenschaft Adolf Menzels auf. Auch Menzel ist nicht vom Himmel gefallen. Auch Menzel fußt auf Erfahrungen und Erkenntnissen derer, die vor ihm waren. Sie blieben ihm nicht stumm die Chodowiecki, Blechen, Krüger, die die eigentliche Schule von Berlin bilden. Er hat viel von ihnen gelernt. Er lernte gern und dankbar und lernte in einer Weise, wie es nur selten ein Mensch vermag. Mit ungeheuerem Fleiß machte er sich zu eigen, was er erreichen konnte. Alles körperte er sich ein und zwang es in den Rahmen seiner Persönlichkeit, die dadurch immer reicher, vielseitiger, glänzender wurde. „Genie ist Fleiß“ soll er einmal gesagt haben. Der Ausspruch wäre bezeichnend für ihn, so widersinnig er erscheint. Menzel hat in seinem Werk bewiesen, daß es ein Genie dieser Art gibt, ein Genie, das nicht aus den großen Leidenschaften strömt. Allerdings wäre selbst bei Menzel dieses Genie zweifelhafter Art, wenn nicht die außerordentliche Empfindsamkeit der Organe hinzugetreten wäre, die ihn schauen ließ, was andere nicht sahen. Bei Delacroix lese ich, daß Dufresne einmal sagte: „Ein Genie ist ein Mensch, der die Dinge auf eine nur ihm eigentümliche Art sieht.“ Das gilt für Menzel, wie es für Böcklin, Marées, Feuerbach und Leibl gilt. So ist für die fünf auch die Außerordentlichkeit zu einer Gemeinsamkeit geworden. Fünf Paare zeitgenössischer deutscher Augen sehen die Welt an und jedes sieht sie anders. Fünf

deutsche Maler malen die Welt und jeder malt sie anders — aber jeder vermag den voraussetzungslosen Betrachter seiner Kunst zu überzeugen, zu bewegen, zu erschüttern. Glückliches, reiches Deutschland!

Kaiser Joseph der Zweite

Ein Jahr vor jener „Jahrhundert-Ausstellung", die uns die Zusammenhänge von Menzels Kunst mit ihrer Zeit lehrte und Menzel als den wuchtigen Schlußstein einer Entwicklungsreihe aufwies, hatte gleichfalls in der Berliner Nationalgalerie die große Adolf - Menzel - Ausstellung stattgefunden. Nach dem Katalog vereinigte sie nicht weniger als 5720 Werke aus Menzels Hand: Ölgemälde, Aquarelle, Guaschen, Pastelle, Zeichnungen, Lithographien, Holzschnitte, Radierungen, illustrierte Bücher — einen ganzen Kosmos der Kunst, das Ergebnis einer fast achtzigjährigen, nimmermüden Arbeit. Damals fehlten indessen die Vergleichsmöglichkeiten, und die ganz unerwartet ans Licht tretenden Frühwerke auf dem Gebiet der Malerei, Bilder und Studien aus den Jahrzehnten 1840—1860, die Menzel bis dahin zurückgehalten hatte, warfen die gültige Auffassung von Menzelscher Kunst über den Haufen. So mußte die Wirkung jener riesigen Überschau über das Gesamtwerk notwendig anders sein als der Eindruck, den die „Jahrhundert-Ausstellung" durch die Vorführung von Menzels Werk innerhalb des zeitgenössischen Schaffens vermittelte. In der großen Kollektiv-Ausstellung sprach eine gewaltige Individualität, in der „Jahrhundert-Ausstellung" der Jahrhundert-Mensch, für den die anderen, die Vorgänger, Mitläufer, Nachstrebenden, nicht minder Zeugnis ablegten als sein eigenes Werk. Beide Ausstellungen ergänzten sich also in vorbildlicher Art: was in Menzel selbst ist und wie er mit seiner Umgebung zusammenhängt, die Welt in sich und die Welt um sich, die Persönlichkeit und ihre soziale Funktion — so möchte man etwa die Gegensätze begrifflich machen. Aus der in der Erinnerung vollzogenen Verbindung beider Ausstellungen erwuchs unserem Zeitalter das engere



Blick von der Terrasse von Sanssouci

Verhältnis und doch zugleich auch der Abstand zu Menzel: man erfaßte die Zusammenhänge, kam Wundern der Technik auf die Spur, ahnte den geistigen Aufbau von Menzels Künstlertum. Mehr und mehr wächst über solchen Studien, denen es nun nicht mehr an zuverlässigem Material fehlt, Menzel der Künstler ins Riesenhafte. Der Abstand aber von dem Menschen Menzel, den so viele noch in Erinnerung haben, wie er unter uns wandelte, gar nicht gigantisch, sondern eher grotesk anzusehen, erweitert sich, und das ist gut und nütze, denn eines Künstlers Werk soll uns immer so etwas sein wie ein Symbol seiner selbst, auch im Menschlichen: sehen wir da aber näher zu, so sind wir fast allemal enttäuscht, weil eine Fülle kleiner und kleinlicher Züge und Eigentümlichkeiten des Menschen das Bild des Künstlers trübt. Heute ist uns Menzel schon um ein Beträchtliches weniger als früher der Wirkliche Geheime Rat Adolf von Menzel, Exzellenz, Ritter des hohen Ordens vom Schwarzen Adler, der Mann, dem man Unter den Linden in Berlin, im Münchner Hofgarten, im Café Tomaselli in Salzburg oder im Chor des Mainzer Doms begegnete, jene seltsame, gnomenhafte Erscheinung, die als Gehäuse eines gigantischen Geistes zweifellos einen Fehlgriff der Natur darstellte. Heute vergeistigt sich Menzels Persönlichkeit, Werk und Mensch fließen in eins zusammen und das wird noch mit jedem Jahrzehnt, das wir von Menzel abrücken, fühlbarer und deutlicher werden.

* * *

Schwere Zeiten ließen uns zur Besinnung unser selbst kommen. Inbrünstiger als je schließen wir uns heute an das deutsche Wesen an. Der Fremdländerei sind wir von Herzen überdrüssig,

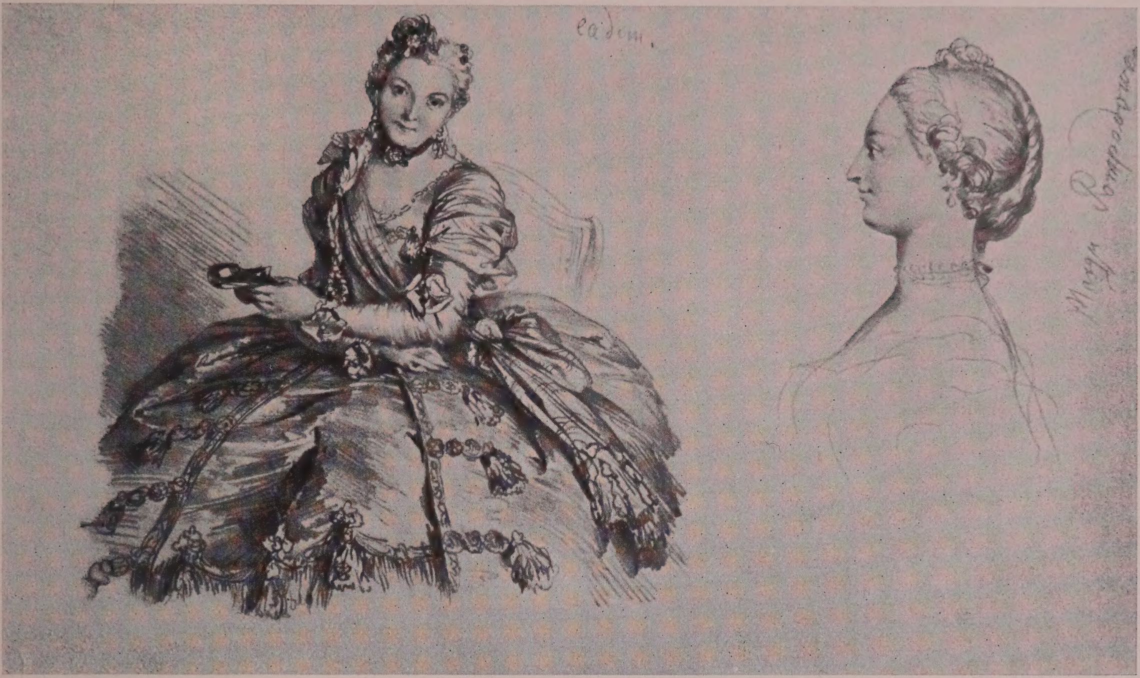
nachdem sie Jahrzehnte, Jahrhunderte hindurch wie ein Dorn in unserem Fleisch gesessen. Wir drängen aus unserem Haus hinaus, was undeutsch ist, wenn wir auch nicht in die Fehler unserer Feinde verfallen, deren überspannte Art vor lächerlichen Mißgriffen nicht zurückschreckt. Fiele es etwa einem Deutschen ein, einen klassischen Dichter der Franzosen oder Engländer, Molière oder Shakespeare, von der deutschen Schaubühne zu verbannen? Möchten wir der Musik des Hektor Berlioz entraten? Wollen wir auf die Gemälde der alten Belgier und Italiener, ja selbst auf die klassisch gewordene Kunst der französischen Barbizon-Schule, auf Courbet und Manet in unseren Kunstsammlungen verzichten? Gewiß nicht! Trotzdem schlägt gerade in den Zeiten deutschen Kampfes und deutscher Not unser Herz höher, wenn wir uns einem Kunstwerk nähern, dem Deutschtum Gehalt und Ausdruck gab, das in seiner Erscheinung alle jene Besonderheiten aufweist, die im besten deutschen Sinn völkisch genannt werden müssen: hohe Sachlichkeit, Großzügigkeit, Geschlossenheit, das Draufgängerische und doch zugleich das Besonnene und Überlegsame . . . Wo fände man diese Eigenschaften so offenkundig und zu schönem Bund vereinigt wie in Menzels Kunst? Nicht ihrer Stoffe, sondern ihres Wesens wegen erscheint Menzels Kunst als höchster Ausdruck des Deutschtums. Sie ist deutsch gefühlt und deutsch ist ihre Form. Ein weiches Herz, ein scharfes Auge, eine leichte Hand schufen diese Gemälde und Zeichnungen. Deutsch! deutsch! jubelt es aus jedem Werk; deutsch! jubelt es auch im Herzen des Beschauers. Wenn Adolf Menzel der „Maler deutschen Wesens“ genannt wird, so stehe keiner auf und mäkle, Menzel sei zwar „recht eigentlich der Maler des Preußentums“, das süddeutsche Wesen aber, das zu Träumerei und Phantasie, zu Poesiehaftigkeit und Märchenseligkeit neige und in Böcklin und Schwind seine künstlerischen Ausdeuter gefunden habe, könne Menzel nicht als den „künstlerischen Vertreter deutschen Wesens schlechthin“ gelten lassen. Der Unterschied zwischen deutschem Süden und deutschem Norden ist daran, seine Spitzen zu verlieren; man beginnt im Norden einzusehen, daß der Süddeutsche nicht unter

Weste Augusts des Zweiten

allen Umständen ein weltfremder Träumer ist, und im Süden gibt man zu, daß wenigstens nicht alle Norddeutschen phantasielos sind. Auf keinen Fall gehört Menzel zu den Phantasielosen, wenn auch Seeungeheuer und Elfen im Mondschein, Faune und Zentauren nicht zu seinem täglichen Atelierumgang zählen und Amazonenschlachten und Meertingeltangels ihn nur mäßig zu interessieren wußten. Dagegen bleibt ihm die schöpferische Phantasie, die neue Formen und neue Farbenkompositionen fand, die sich in tausend zeichnerischen Einfällen und Grotesken und in dem Gewinn unzähliger, vor ihm ungenützter Motive bekundet, die Phantasie, die mit einem etwas herben, oft fast bitteren Humor ein merkwürdiges Bündnis schloß, als unverlierbarer Schatz des Herzens. Gehört die Phantasie zu den wesentlichen Bestandteilen des deutschen Wesens, so sucht man sie auch bei Menzel nicht vergebens. Denn er ist deutsch in jedem Zug, deutsch im großen, starken Sinn der Idee. Als den „Maler deutschen Wesens“ wollen wir ihn auf seinem Entwicklungsgang begleiten und in seinem unermeßlich reichen Werk zu finden versuchen!

* * *

Adolf Menzel erscheint uns als Mensch so restlos als Ausdruck des Berlinertums, des wurzelständigen, ansprechenden Berlinertums, wie es auf den altväterischen Rosenbergischen Ansichten erscheint und wie wir es aus Theodor Fontanes Romanen kennen, daß wir uns erst allmählich mit der Tatsache abzufinden vermögen, daß der Künstler nach Geburt und Herkunft ein Schlesier ist, und daß auch seine Familie in Schlesien seßhaft gewesen. Die besonderen Charakterfarben des Schlesiers, die beispielsweise in der Kunst Gerhart Hauptmanns den mystisch-düsteren Einschlag bewirken, fehlen Menzel ganz, seine Kunst verbindet nichts mit der Heimat und mit den Stätten seiner Kindheit. In Breslau ist Adolf Menzel am 8. Dezember 1815 geboren. Sein Vater war Vorsteher einer Mädchenschule, aber wahrscheinlich ein schlechter Pädagog und zweifellos ein unsteter Geist, dem noch die großen Erlebnisse der Befreiungskriege mit ihren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen im Blute brannten. Bei seinem ursprünglichen Beruf mochte er nicht bleiben; er versprach sich geschäftliche Vorteile von der Auswertung der Erfindung des Schauspielers Senefelder, der Lithographie, die damals allgemeine Verbreitung erfuhr, und eröffnete daher eine kleine lithographische Anstalt. Menzel hatte, während sein Vater solchermaßen experimentierte, die Stadtschule in Breslau besucht und auch Privatunterricht erhalten, der ihn für die Vorstufen der wissenschaftlichen Laufbahn, zu der ihn sein Vater bestimmt hatte, geschickt machen sollte. Da trat der geschäftliche Zusammenbruch des Vaters dazwischen, und nun war es mit allen gelehrten Plänen und Aussichten vorbei. Die Familie übersiedelte 1830 nach Berlin, wo Vater Menzel einen neuen Aufschwung seiner Anstalt erwartete, und der fünfzehnjährige Adolf trat in des Vaters Werkstätte ein als handwerklicher Lithograph. Manche Biographen glauben, diesen Werdegang Menzels als besonderen Glücksfall preisen zu sollen. Man ist mit dem Wort von der handwerklichen Grundlage und der technischen Tüchtigkeit als dem Entscheidenden in aller Kunst immer schnell zur Hand; es ist auch zweifellos viel Wahres und Richtiges daran. Indessen darf man nicht vergessen, daß in der ausschließlichen Handwerksarbeit, zu der sich Menzel hingeführt sah, eine Gefahr für sein späteres Wirken beschlossen lag. Die kleine Anstalt, die nach des Vaters frühem Tod (1832) der junge Menzel allein weiterführte, bekam keine Aufträge erteilt, die künstlerische Probleme gestellt hätten. Da verlangte man Etiketten für Weinflaschen, Geschäftskarten, Einladungskarten, Meister- und Gesellenbriefe und hatte es gern, wenn man bei solchen Blättern ein paar ornamentale Schnörkel, wohl auch einen Genius oder eine Vignette mit allegorischen Beziehungen zu sehen bekam. Menzel, der einmal von sich selbst erzählte, daß sein „Kunsttrieb schon in dem Alter erwachte, da er ein Stück Kreide halten konnte“, zeichnete diese Gelegenheitsarbeiten mit Lust und Liebe, aber es wurde nichts Gescheites daraus, denn seine Schöpfungen richteten sich auf den hanebüchenen Geschmack der Besteller ein und ihre Allegorik war in einem



Marquise von Pompadour

Maße populär, daß es tiefer nicht mehr ging. Freilich, was liegt daran, daß die Speisekarten-Entwürfe des Siebzehnjährigen den strengen Anforderungen der Ästhetik nicht genügen? Leider hing aber diese populäre Allegorik Menzel bis in sein reifes Mannesalter nach: beispielsweise haftet das Lithographenhandwerksmäßige an allen „Adressen“ und ähnlichen Arbeiten, die er schuf, so reizvoll sie auch in den Einzelheiten durchgebildet sein mögen.

Diese etwas säuerliche „Kunst“ beherrscht auch Menzels Erstlingswerk, das vielgepriesene „Künstlers Erdenwallen“, eine Folge von elf lithographischen Federzeichnungen nach Motiven des Gedichts gleichen Namens von Goethe. Die L. Sachsesche Kunst-Verlags-Handlung in Berlin, zu der Menzel schon vorher als Kopist und Reproduktionslithograph in Beziehung getreten war, hatte ihn zu der Komposition angeregt und die elf Blätter in Verlag genommen. In ihrer leise ironischen Art gefielen sie gerade in Berlin, namentlich der alte Gottfried Schadow fand Gefallen an ihnen und besprach sie sogar in einer Berliner Zeitung. Menzel selbst hielt nicht allzuviel von ihnen und wollte namentlich in späteren Jahren an das Werk nicht gern erinnert sein, er rechnete es unter die seinen Genius erniedrigenden Brotarbeiten, die er fertigen mußte, um seine Familie, die wirtschaftlich ganz auf ihn angewiesen war, über Wasser zu halten. „Gegenüber dem, was ich Größeres und Schwereres im Hinterhalt hatte, war diese Arbeit nur eine Fühlung“, äußerte er gelegentlich, und es steht uns frei, unter dem „Größeren und Schwereren“ seinen lithographischen Zyklus „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte“ oder seine frühesten Ölbilder zu verstehen.

Die zwölf Blätter der „Denkwürdigkeiten“ sind allerdings für seine Zukunft von höchster Bedeutung geworden, denn sie brachten ihn zum erstenmal in den Umkreis jener geschichtlichen Motive, deren künstlerischer Ausformung später seine besten Jahre und seine ganze unverbrauchte Kraft gehörten. Als zeichnerische und kompositionelle Schöpfungen sind sie aber doch von ziemlich geringem Wert und stünde nicht der verehrungswürdige Name ihres Urhebers unter den Blättern, so ginge man wohl gelangweilt an ihnen vorbei. Um das Ungeschlachte, Derbe, fast Rohe dieser Arbeiten zu erkennen, messe man sie an den wenige Jahre später entstandenen Zeichnungen Alfred Rethels für die erste

Blücher

Auflage von Karl von Rottecks „Allgemeiner Geschichte“, aus denen wirklich ein Hauch der Weltgeschichte weht . . .

Menzels Ölbilder, deren frühestes 1836 entstand „mehr knetend als malend“ ausgeführt, in genrehafter Weise eine „Schachpartie“ abschildernd, sind noch zaghaft und in Einzelheiten akademisch gearbeitet, denn Menzel hatte inzwischen, wenn auch aus ziemlicher Entfernung, zur Akademie in Berlin Fühlung bekommen und sich im geselligen Kreise an Magnus, Eduard Meyerheim, Schöll, Stüler u. a. angeschlossen. Es bleibt ihm aber trotzdem das Prädikat „Autodidakt“ gewahrt, das in der Geschichte der neueren Kunst unbedingt einen Ehrentitel darstellt.

Alle Arbeiten Menzels bis zum Jahre 1839 sind ohne ausschlaggebende Bedeutung, keine ist für Menzels Wesen charakteristisch, auch nicht das gelungene Blatt „Vater unser“, das an technischer Vollendung die übrigen Leistungen dieser Zeit hinter sich läßt. Die Aufgabe, die Menzel zur Höhe führen und seine ganze spätere künstlerische Entwicklung bestimmen sollte, trat im Jahre 1839 an ihn heran. Sie entsprang nicht der Not des Herzens, sie strömte nicht aus innerem Zwang, sondern es lag ein äußerer Anlaß dazu vor — so wunderbar sind oft die Wege eines Künstlerschicksals!

Am 30. April 1839 schrieb Menzel an seinen Freund, den Tapetenfabrikanten Carl Heinrich Arnold in Cassel: „Eine Leipziger Buchhandlung (J. J. Weber) hat mir angetragen, zu einem ‚Leben Friedrichs des Großen‘, welches sie herausgeben wird und das Dr. Kugler nach sehr guten und sehr detaillierten Quellen schreibt, eine Anzahl von mehreren Hundert Holzschnitten zu komponieren und auf den Holzblock zu zeichnen. Das Werk soll einen Pendant zum Leben Napoleons, wozu Horace Vernet die Holzschnitte zeichnet, die Sie vielleicht schon kennen, abgeben. Ich habe, wie Sie wohl denken können, den Antrag angenommen, eine Partie Holzzeichnungen ist schon in London im Schnitt begriffen zum Prospektus. Auch ist es, wie ich höre, schon angezeigt. Ich sitze jetzt in Vorstudien bis über die Ohren, ich habe mir Gelegenheit verschafft, alle Muntirungsstücke, Waffen und Kleider aus den Zeiten Friedrichs, die noch hier auf dem Königl. Muntierungs-Depot aufbewahrt werden, auf dem Modell nach der Natur studieren zu können, das ist mir ein großer Vorteil, ich kann dadurch den Sachen die Authenticität geben. Es ist gegenwärtig viel Conkurrenz in Ausgaben von Friedrichs Leben, aber ich hoffe zu Gott, daß wir die Conkurrenz schlagen werden.“

Das Werk, um das es sich da handelt, sind die vierhundert Holzschnitte zu Kuglers „Leben Friedrichs des Großen“. Die Studien und die Komposition der Zeichnungen haben Menzel fast drei Jahre lang beschäftigt. Das vollendete Werk war sein erster großer Erfolg, auch vor der Öffentlichkeit.

Was in Menzels Entwicklung vor den Friedrich-Holzschnitten liegt, scheint nur ein Auftakt zu diesem ersten Sieg zu sein, nur ein zages Spiel der erwachenden Kräfte. Mit welcher Umsicht Menzel zu Werke ging bei diesen Illustrationen, die natürlich viel mehr sind als Illustrationen im landläufigen Sinn, das erhellt aus den Zeilen an Arnold. Eine unendliche Freude an dem Stoff und ein beispielloser Wille, der Materie Herr zu werden, erfüllten ihn und gewährleisteten seinen Triumph. Mit wahrer Entdeckerfreude ging er aus, alles in seinen Anschauungskreis zu ziehen, was mit Friedrich irgendwie in Zusammenhang stand. Jede Uniform der Zeit, jede Kleinigkeit an Waffen und Ausrüstungen, an Kostümen und Möbeln notierte er sich. Er kopierte alle zeitgenössischen Porträte, deren er habhaft werden konnte, und stand mit Pesne sozusagen auf dem Duzfuß. Denkmäler und Büsten zeichnete er von verschiedenen Standpunkten aus, um Voll- und Profilansichten zu erhalten. Mit heiliger Ehrfurcht (und doch zugleich eifrig im Skizzenbuch strichelnd) stand er in Sanssouci und im Berliner Stadtschloß, im Park von Rheinsberg und wo sonst er sich vom Schatten Friedrichs umschwebt glaubte. So konnte es nicht fehlen, daß Menzels Friedrich-Material wirklich auf die „Authenticität" Anspruch erheben darf, von der der Künstler zu Arnold sprach.

Böcklin meinte, als man ihm später einmal von diesen Detailstudien erzählte: „Das ist ein großer Gelehrter!" In dem Wort liegt etwas wie Ironie. Aber ganz zu Unrecht. Denn die Wissenschaftlichkeit, die sich bei dieser Arbeit vordrängen wollte, wurde gebändigt durch eine ungeheuere Gestaltungskraft, die alle geschauten Dinge in künstlerische Formen preßte. Wer von dem Quellenstudium Menzels nichts weiß, kann es nicht ahnen, wenn er die Holzschnitte im Friedrich-Werk betrachtet, denn die gelehrten Studien sind völlig in der künstlerischen Form aufgegangen. Die Technik des Holzschnittes, die so wesentlich verschieden ist von der Lithographie, hatte Menzel schon nach dem ersten Dutzend Zeichnungen los. Er komponierte in Entwürfen und übertrug dann die Zeichnung im Gegensinn auf den Holzstock. Da er den Stift stets mit der linken Hand führte, so geschah das Zeichnen im Gegensinn mit spielender Leichtigkeit. Mit den Holzschneidern dagegen hatte

Tischkarte

Menzel viel Ärger. Man versuchte es mit den bekanntesten Xylographen in London und Paris, aber Menzel und wohl auch Weber waren mit deren Leistungen unzufrieden. Die Herren arbeiteten Menzel zu selbständig. „Es ist eine öfter vorkommende (wenn ich mich so ausdrücken darf) Geisteskrankheit mancher Holzschneider und Kupferstecher," schreibt er unterm 14. März 1839 an Weber, „den Zeichner ergänzen zu wollen. Warum ich zum Beispiel in die Finger des Alten keine Nägel, in das Gesicht des einen Knaben keine Punkte, und in die Lichtflamme keine Striche zeichnete, dazu hatte ich wohl meinen guten Grund, auf welchen indes Herr Kretschmar (der Xylograph), wie der Augenschein zeigt, nicht eingegangen ist." Endlich entschloß man sich, einen Versuch mit ver-

Weibliche Porträtstudie

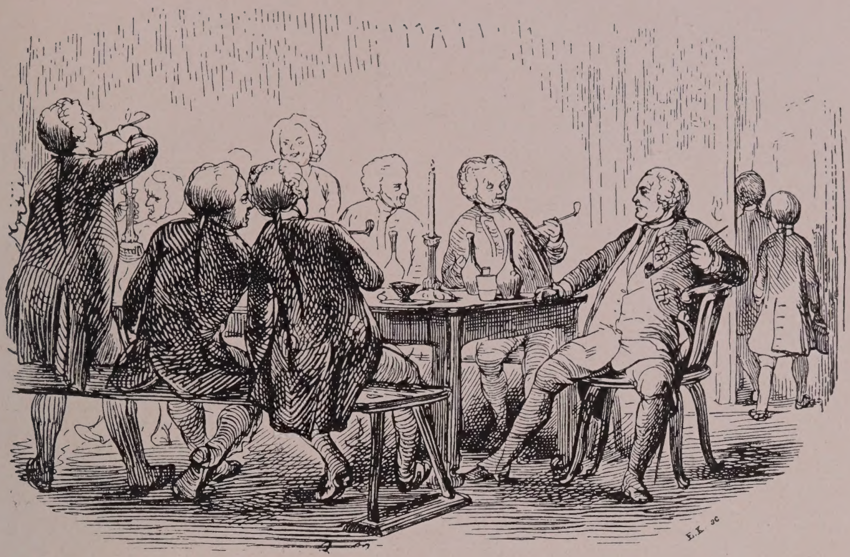
schiedenen deutschen Holzschneidern, voran mit Unzelmann, zu machen, denn Menzel wollte die „schlingelhafte Mißhandlung“ seiner Zeichnungen durch die französischen „Monsieurs“ (eben so!), über die er in gleicher Weise ungehalten war, wie über gewisse deutsche Holzschneider, die er als „Zimmerleute“ ansprach, nicht länger ertragen. Kretschmar, O. Vogel, Ritschl von Hartenbach, Beneworth u. a. gesellten sich zu Unzelmann, und unter Menzels unerbittlicher Leitung, die auch nicht die kleinste Unart und Eigenmächtigkeit hingehen ließ, stiegen die Holzschneider bald zu außerordentlicher Geschicklichkeit auf. So gewann das Werk auch für die Ausbildung der Holzschneidekunst in Deutschland eine epochemachende Bedeutung.

Studie aus Interlaken

Für Menzel aber stellte sich, sobald er die technischen Mißhelligkeiten überwunden hatte und die klare, helle Bahn des Schaffens vor ihm lag, die Freude am Stoff wieder ein. Man liest in einem Brief an Arnold, datiert vom 6. September 1840: „Aber trotz all diesem Ärger, Friedrich über Alles! mich hat nicht bald was so gegriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so großartig, ja, worüber Sie zwar den Kopf schütteln werden, wenns man genauer kennen lernt, so malerisch, daß ich bloß einmal so glücklich werden möchte, aus dieser Zeit einen Zyklus großer historischer Bilder malen zu können.“

Endlich im Dezember 1842 lag das Werk fertig vor; der Brief an Weber, in dem Menzel den Empfang des gebundenen Exemplars bestätigt und mit Weber über das ratenweis erhaltene Gesamthonorar von 4000 Talern abrechnet, stammt vom 14. Dezember des genannten Jahres. Stolz prangt auf der Titelseite „Leben Friedrich des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolf Menzel.“

Spielt einem ein glücklicher Zufall eines der selten gewordenen und von Bücherliebhabern gesuchten Exemplare der ersten Auflage des Kugler-Buchs in die Hand, so erlebt man im Blättern und Schauen ein paar glückliche Stunden. Welch ein Lärmen ist in unseren Tagen um „Buchkunst", was wird auf diesem Gebiet versucht und wie wird da in Geschmäcklereien gemacht, wie sehr gefällt man sich in kleinen Scherzen und Überraschungen und — wie gering ist zuletzt der wahrhaft künstlerische Gewinn! Die selbstverständliche Güte des Menzel-Kugler-Werkes wirkt daneben herzerquickend. Das buchschmückende Moment (Zusammenklang der Zeichnungen und des Buchsatzes und die Anordnung der Holzschnitte im Satzbild) kommt voll zu Recht, und das Werk kann in dieser Hinsicht mit den vielgepriesenen Leistungen der klassischen Illustratoren Frankreichs wetteifern; Vernets Napoleon-Werk, das den Anstoß zu Menzels Friedrich-Zeichnungen gab, bleibt weit dahinter zurück! Indessen ist das doch mehr ein äußerer Eindruck; je mehr man sich in das Buch vertieft, desto stärker wird man über die Bucherscheinung hinaus von dem Gegenstand und seiner künstlerischen Bewältigung gefesselt. Denn Menzels Illustrationen — bleiben wir bei dem Wort, obwohl es das Wesen der Arbeiten nicht völlig erschöpft! — schließen sich nicht nur der Buchform an, sondern sie schließen auch den Buchinhalt auf. Menzel geht in mancher Hinsicht über Kugler hinaus, indem er der Phantasie des Lesers Anregungen gibt an Stellen, wo der Geschichtschreiber das Zwischen-den-Zeilen-Lesen voraussetzt oder wo das Wort nicht plastisch genug wirkt. Z. B. ist den allegorischen Vignetten und Initialen, bei denen freilich zuweilen die erwähnte Lithographenallegorik noch hervorschimmert, große Wichtigkeit beizumessen. Man greift sich erstaunt an den Kopf: Wie konnte nur ein Fünfundzwanzigjähriger, auch in Dingen der allgemeinen Bildung Autodidakt, mit so eminentem historischen Sinn begabt sein, daß er auf der Fläche weniger Quadratzentimeter so etwas wie eine zu einem geistreichen Aphorismus zusammengefaßte Charakteristik der Persönlichkeit Friedrichs des Großen zu geben vermochte! Wie war seine Phantasie vom Geist dieser Zeit erfüllt und wie beherrschte er mit seinem künstlerischen Ausdruck diesen Zeitgeist auch in den lokalen Spielarten! Denn es scheint, als ob der Strich seines Stifts prickelnder, wenn ich so sagen darf: frivoler würde, wenn uns ein Bildchen an den Hof Augusts des Starken oder zur Marquise Pompadour führt. Wie heiter, beweglich, graziös ist beispielsweise die berühmte Begebenheit auf dem Ballfest im Dresdener Schloß geschildert, da die illegitime Tochter des Königs August, die pikante junge Gräfin Orzelska, in Männerkleidern erscheint und der halbwüchsige Friedrich, der mit seinem Vater als Gast am Dresdener Hof weilt, in rasender Glut für die leicht zugängliche Dame entbrennt! Man halte daneben eine beliebige Schilderung aus dem Leben am preußischen Hofe, den Taufakt, das „Tabakskollegium" oder selbst das Hoffest aus Anlaß der Verheiratung der Prinzessin Wilhelmine: wie herrscht da auch in der Stimmung des Bildes, bewirkt durch Komposition und Geschlossenheit der Zeichnung, durch räumliche Aufteilung und Verteilung der Licht- und Schattenpartien, Ernst und Gravität und jenes gewisse protestantisch-orthodoxe Philistertum, das den Hof König Friedrich Wilhelms kennzeichnet. Rheinsberg und Sanssouci und die Frühzeit Friedrichs des Zweiten erscheint in den Zeichnungen wie von dem spöttischen Geiste Voltaires überflackt, alles ist da ein wenig ironisch gesehen, den Dingen allzumal ihre philosophische Seite abgewonnen und eigentlich nie sie selbst, sondern nur der Schein von ihnen gegeben. Wuchtiger und schwerer scheint Menzels Hand geworden, als er zur Schilderung der kriegerischen Periode in Friedrichs Leben gekommen, als er uns Friedrich, den Helden zeigt, der, aus dem tändelnden Voltairespiel herausgewachsen, der Repräsentant der deutschen Idee wurde. Es ist prachtvoll zu beobachten, wie in den Illustrationen Menzels von Seite zu Seite der Ausdruck im Gesicht und in der Gestalt Friedrichs sich ändert, wie der verprügelte Jüngling sich in den lachenden Epikuräer, dieser sich in den Mann der Pflicht verwandelt, wie sein Antlitz herber, seine Haltung soldatischer, sein Auftreten härter wird, und wie erst das Greisenalter, das Friedrich den Nacken beugt, die strengen Züge auflöst, bis zuletzt ein ver-



Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Tabakskollegium

geistigter Philosophenausdruck über sein Antlitz sich ausbreitet, und zwei wissende, kluge, milde Augen in dem durcharbeiteten Greisenkopf brennen. Wie solchermaßen Menzels Held wuchs, so wuchs auch Menzels Künstlertum mit der fortschreitenden Arbeit. Der Technik hatte Menzel ihre feinsten Möglichkeiten abgelauscht, aber auch sich selbst hatte er das Letzte an Einbildungskraft und an Sicherheit der Zeichnung abgerungen — die Entwicklung nach aufwärts ist innerhalb des dreijährigen Schaffens am Kugler-Werk unverkennbar. Die Arbeiten für das letzte Drittel des Buchs sind so weich und duftig, in den Tiefen so tonig und in der Bewegung so lebendig, daß einmal gesagt wurde, diese Illustrationen seien *malerischer gezeichnet*, als zu Menzels Zeit die meisten Künstler *gemalt* hätten. Man empfindet das besonders bei den gern wiederholten und in verschiedenen Varianten über das Buch verstreuten Nachtstücken, die in ihren Hell-dunkel-Effekten als Schwarzweiß-Probleme den Künstler besonders reizen mochten: bekanntlich hat er Motive dieser Art später auch malerisch mit Vorliebe behandelt, und da er als strammer Realist nur abschildern wollte, was ihm auch zum Erlebnis des Auges geworden war, so hatte der Nachtwächter seines Bezirks, durch mancherlei Geschenke des sonst nicht übertrieben freigebigen Künstlers gewonnen, den Auftrag, ihn bei jedem nächtlichen Brand zu wecken — es fehlte

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Der junge Friedrich und die Gräfin Orzelska

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Fackelzug der Königsberger Studenten

nicht viel, meint mit gutem Humor Paul Meyerheim in seinen köstlichen, aufschlußreichen Erinnerungen an Adolf Menzel (Berlin 1906), daß der Künstler den Nachtwächter zum Brandstifter gemacht hätte!

Ohne daß sich Menzel allzuweit vom Thematischen entfernte, goß er über die ganze Friedrich-Geschichte diesen malerischen Geist aus, denn neben den „Nachtstücken“, den Feuersbrünsten, Illuminationen, Fackelzügen, Wachtfeuern, nächtlichen Überfällen und Heerzügen bei Laternenschein, sind auch noch andere Szenen auf rein künstlerische Stimmung gestellt: so etwa der Einzug Friedrichs in Berlin nach dem Schlesischen Feldzug oder die litauische Landschaft, die frierenden Meergottheiten bei den Festlichkeiten in Roßwalde, endlich jene wundervolle Zeichnung, die den alten König mit seinen Windspielen in der Bildergalerie zu Sanssouci zeigt: ganz klein und zierlich steht die Gestalt des Königs einsam in der weiten schimmernden Halle, und ob da auch einer der ganz Großen der Weltgeschichte dargestellt ist, der Künstler, der ihn abschilderte, zwang die Gestalt doch unter das Gesetz der intimen künstlerischen Ausformung. So ist diese Zeichnung, die sich auf den Schlußseiten des Kugler-Buches findet, wie ein Symbol für die ganze Arbeit: die Stimmung wird ausgeschöpft und das Thematische kommt zu seinem Recht, aber nie auf Kosten der künstlerischen Wirkung.

Man sucht in den Illustrationen die geschlossene Linie und die klassische Strenge vergebens, aber der moderne Kunstfreund vermißt sie nicht. Vermißt hat sie dagegen der alte Gottfried Schadow, der diesem Werk Menzels viel weniger freundlich gesinnt war als seinerzeit dem Menzelschen Erstling. Schadow hielt sich auf über „die Gestalten in phantastisch-arabesken Windungen schwebend“ und sprach gar von „Ausartungen, die man Griffonagen oder Kritzeleien nennen kann“. Menzel ertrug dieses aus antiquierter Kunstanschauung geflossene Urteil mit Würde und Gleichmut und antwortete Schadow mit schöner, bescheidener Sachlichkeit, fest und bestimmt. Unbewußt vielleicht verspürte Menzel nach dieser glücklichen Arbeit, daß ihm fortan auch kein Schadow mehr eine Zensur auszustellen habe, daß er selbst „Auch Einer“ geworden sei. Das Klassische an Menzels

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Litauische Landschaft

Illustrationen hat in vorzüglicher Weise Pecht gekennzeichnet, indem er betont, daß ihnen nicht eine momentane Bedeutung innewohne, daß die Ausdeutung der Gestalten nicht für einen einzelnen Fall gelte, sondern dauernde Bedeutung habe. „Vielleicht am meisten erstaunt man darüber," sagt Pecht, „noch heute ganz ähnliche Menschen, dasselbe Gebaren in der preußischen Armee, den gleichen traditionellen Geist in den Helden von Sadowa und Sedan zu finden wie in denen von Leuthen. Während doch ihr Aussehen so ganz verschieden ist, bleibt es derselbe Bullenbeißermut, der gar wenig gemein hat mit dem etwas theatralischen Mut der Franzosen, für die so sehr gilt, was Larochefoucauld sagt: ‚daß niemand ein Held sei, wenn man es nicht sieht' — während dadurch die preußische Bravour kaum berührt wird. Diese beruht einesteils auf einer gewissen natürlichen Rauflust, andernteils auf jener Selbstachtung, die bei uns den Ersatz bieten muß für die große Gleichgültigkeit, die wir gegen die Meinung anderer von uns zu hegen pflegen. Diese würde uns also nur zu leicht ein niedriges Benehmen gestatten ohne jene und ohne das starke Pflichtgefühl, das im deutschen Nationalcharakter immer noch häufiger zu finden ist als bei allen anderen." So geschrieben im Jahre 1887 — könnte es, in etwas weniger weitschweifigem Stil vorgetragen, nicht auch für die Jahre 1914 und 1915 gelten; genau wie Menzels kriegerische Bilder über alles Kostüm und über allen historischen Schutt hinweg in unseren Tagen wieder eine aufreizende Aktualität gewannen?

* * *

Die Bedeutung, die den Illustrationen zu Kuglers Buch für Menzels künstlerische Entwicklung zuerkannt werden muß, hat hier zu einer eingehenderen Betrachtung dieses Werkes Veranlassung gegeben. Was Menzel 1840 an Arnold schrieb: „Friedrich über alles!", das war keine Überschwenglichkeit, deren er in seiner echtdeutschen Sachlichkeit überhaupt nicht leicht fähig war, es war nicht der Ausdruck einer augenblicklichen Stimmung, sondern strömte aus tiefstem Herzen. Die drei Jahre, die der junge Künstler über dem Friedrich-Studium hinbrachte, genügten ihm in

seiner ergreifenden Gründlichkeit nicht, er beschloß, noch tiefer in den Stoff einzudringen, alle Einzelheiten der Zeit durch Kopieren der Überbleibsel kennen zu lernen, selbst in den Archiven nachzuforschen und so seine Vorstellung von der Persönlichkeit und dem Wesen Friedrichs des Zweiten und seiner Umwelt bis ins kleinste auf festen Grund und Boden zu stellen. Es entstand zunächst in langwieriger, beschwerlicher Arbeit das sogenannte „Armeewerk“, das Menzel acht Jahre lang beschäftigte, ihn von 1843—1851 in unverdrossener Arbeit mit dem Abzeichnen von Uniformen und Ausrüstungsstücken der Soldaten Friedrichs des Zweiten in Atem hielt. Es klingt in dem von Böcklin gemeinten Sinn „gelehrt“, wenn Menzel diese Studien damit rechtfertigt, daß „alle die Originaluniformen, Armaturstücke und sonstigen Forschungsquellen, Zeitdokumente usw. früher

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Friedrich stellt seine Gattin dem Hof vor

oder später dem Zahn der Zeit zum Opfer fallen dürften und dadurch ein Hauptmaterial für die bildende Kunst unwiederbringlich verloren gehe". Nach und nach entstanden solchermaßen 453 Uniformbilder, die Menzel auf den Stein zeichnete und die endlich im Jahre 1857, nachdem der Künstler fünfzehn Jahre hindurch sich mit der Materie befaßt, in einem dreibändigen Prachtwerk bei L. Sachse & Co. in Berlin erschienen. Die dreißig Exemplare dieser Prachtausgabe waren nach Menzels Angabe mit der Hand koloriert und stellen im Sammlersinn eine der seltensten Buchveröffentlichungen neuerer Zeit dar; erscheint einmal eines dieser Exemplare im buchhändlerischen Antiquariatshandel, so wird es geradezu mit Gold aufgewogen. Für Menzel brachte dieses Studium eine noch genauere Kenntnis der ganzen Zeit, so daß er bald in dieser Kennerschaft auch die Spezialhistoriker hinter sich ließ. Bezeichnend dafür ist folgende Geschichte. Kaiser Wilhelm der Zweite ließ einmal aus einem bestimmten Anlaß in der Gruft der Berliner Garnisonskirche die Särge seiner Vorfahren öffnen. Menzel war gebeten worden, dabei zugegen zu sein. An manchen der geöffneten Särge Hohenzollernscher Prinzen waren keine Namen angebracht: darüber Staunen und Verzweiflung; die Herren Archivare und Historiker standen hilflos, rieten und wußten doch nicht herauszubringen, wessen sterbliche Überreste sie vor sich haben könnten. Da trat Menzel an die Särge und rekognoszierte jeden Prinzen und Feldherrn mit größter Sicherheit nach den Resten der Uniformstücke; nur wenn einer in ein schlichtes Totenhemd gekleidet war, versagte seine Wissenschaft . . .

Neben den Zeichnungen für das „Armeewerk" lief eine stofflich ähnliche Arbeit her: die zweihundert Holzschnittillustrationen für die große kritische Ausgabe der Werke Friedrichs des Großen, die König Friedrich Wilhelm der Vierte veranstaltete: er selbst hatte Menzel zum Illustrator bestimmt, und man entschied sich nach dem glänzenden Ausfall des Kugler-Buchs für Holzschnitte, obwohl man zuerst Radierungen vorgesehen hatte. Diesmal stand Menzel ein reichlich bemessener Zeitraum für die Ausführung der Arbeit zur Verfügung: sechs Jahre waren ihm zugebilligt worden. So konnten die Zeichnungen geistig und technisch reifen und wachsen. Trotzdem erreichen sie an Ausdruckskraft die Illustrationen für das Kugler-Buch nicht: sie sind philosophisch überspitzt, voltairisch, allzu geistreich. Des Gedankens Blässe hat sie angekränkelt: es ist so viel an ihnen herumgedacht und ausgeklügelt, daß für das Temperament des Künstlers, der sich ganz seiner Eingebung überlassen sollte — und wer hätte das mit mehr Recht gedurft als Menzel? —, fast nichts mehr übrigblieb. Das hindert freilich nicht, daß einige Blätter außerordentlich reizvoll sind, besonders Allegorien und Vignetten, z. B. die Zeichnung zur „Epistel an de la Motte Fouqué", die einen Vergleich zwischen der französischen Kunst der Gegenwart und der Kunst des griechischen Altertums enthält: es ist nämlich dem Sinn des Briefes gemäß ein Rokoko-Chevalier dargestellt, der mit einer unnachahmlichen Geste der Geringschätzung einem Torso vom Parthenongiebel den Rücken kehrt, um sich in die entzückte Betrachtung einer kitschig-süßlichen pariserischen „Kleopatra" zu versenken. Ähnlich „brillant"-literarisch empfunden sind Zeichnungen wie „Das Bett des Marquis d'Argens", „Fräulein von Knesebecks Sprung aus dem Wagen", oder die heute wieder aktuelle Zeichnung von dem Löwen, der den Elefanten umkreist — Menzel verstand unter dem Elefanten das mächtige Österreich, unter dem Löwen das kleine, mutige und scharfe Preußen: mag aber die Zeichnung heute nicht recht gut auf Rußland und Deutschland passen? All das mußte auf kleinstem Format, auf zwölf Zentimeter Maximum in Höhe und Breite, zum Ausdruck gebracht werden: diese Beschränkung seines Gestalterwillens empfand Menzel überaus schmerzlich und lieh seinem Unwillen darüber Ausdruck in einer Vignette, die er für eine spätere Sonderausgabe der zweihundert Illustrationen (ohne den Text) zeichnete: da sieht man einen unerbittlichen Zirkel, der einem Genius die Flügel zerquetscht, darunter die Inschrift: „XII centimètres maximum".

Mit diesen drei wichtigsten Publikationen sind Menzels graphische Werke aus dem friderizianischen Stoffumkreis noch nicht erschöpft. „Die Soldaten Friedrichs des Großen", eine Folge von 32 Holzschnitten zu Langes militärisch-sachlich gehaltenem Büchlein, bilden nur eine Art Aus-

lese aus dem „Armeewerk“. Dagegen ist den zwölf Holzschnittbildnissen, die 1856 unter dem Titel: „Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedenshelden“ erschienen, größere Bedeutung beizumessen. Diese Bildnisse in absentia sind wundervolle Dokumente individueller Seelenhaftigkeit. Da Menzel keinen der Porträtierten von Angesicht zu Angesicht geschaut hatte, so mag es wohl sein, daß keine absolute Ähnlichkeit erreicht wurde. Aber was tut das? Der Ähnlichkeitsgehalt eines Bildnisses ist nicht die Hauptsache, wichtiger ist der Persönlichkeitsgehalt, dem man ein Erlebnis vor einem Porträt verdanken kann, und hier begegnet man Persönlichkeiten, die einen von ihrem Wesen völlig überzeugen. Vielleicht sahen Zieten, Winterfeldt, Seydlitz und Ferdinand von Braunschweig der äußeren Erscheinung nach anders aus, als sie Menzel darstellte, auf jeden Fall jedoch sahen sie so aus im Tiefsten ihres Wesens, auf jeden Fall hat Menzel uns ihre Persönlichkeit in einer so prägnanten und überzeugenden künstlerischen Formel aufgezwungen, daß wir fortan sowohl ihren historischen Charakter als auch ihre Erscheinung nur mehr mit Menzels Augen zu sehen vermögen.

Einige lithographische Einblattdrucke, Bilderbogen und Illustrationen, auch die Holzschnitte zu Chamissos „Peter Schlemihl“, zu der Prachtausgabe von Kleists „Zerbrochenem Krug“, zu Auerbachs Volkskalender von 1861, sowie die 1844 bei L. Sachse & Co. erschienenen „Radierversuche“, sieben zierliche Blätter mit landschaftlichen Motiven, auch die Arbeiten für den Radierverein (1886—1895) und die graphischen Experimente, die 1851 als „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ herauskamen, kann ich nur im Vorbeigehen erwähnen, so viel des Schönen, Charakteristischen und für Künstler und Kunstfreund Anregenden sie namentlich nach der technischen Seite hin zu bieten haben. Es treibt uns vorwärts zur Betrachtung der Schöpfungen, die als reifste, schönste Frucht der Friedrich-Studien Menzels am Baume der deutschen Kunst prangen: zu den Gemälden, die Friedrich, sein Heer und seine Zeit zum Gegenstand haben.

* * *

Das erste der eigentlichen Friedrich-Bilder war die „Tafelrunde in Sanssouci“. Menzel malte das Bild im Jahre 1850, als er bereits durch eine ganze Reihe von Gemälden intimeren Charakters, von denen später ein Wort zu sagen sein wird, seine Kräfte erprobt und seine malerischen Fähigkeiten bewiesen hatte; vorausgegangen war 1849 „Die Bittschrift“, auch ein Bild des friderizianischen Stoffkreises, aber mehr genrehafter Natur. Jubelnd teilt Menzel am „Pfingstsonnabend Nachts 12“ seinem geliebten Freund Dr. Puhlmann, mit dem ihn Jahrzehnte hindurch ein angeregter Briefwechsel verband, über das Schicksal der „Tafelrunde“ mit: „Geliebter Alter, endlich hängts Bild auf der Ausstellung, heut Nachmittag um 6 Uhr ließ ichs noch hinfahren, nachdem ich noch gestern Morgen das Letzte gemacht hatte ... Mich schläfert, dieser letzten Tage Wirrwarr und dieser letzten Woche Qual war groß.“ Die Berliner Ausstellung von 1850 hatte in der „Tafelrunde“ ihr Hauptwerk. Mit seinen verhältnismäßig stattlichen Ausmaßen (2,04 Meter zu 1,75 Meter) prangte das Bild an einem Ehrenplatz. Menzel bot es dem König um den Preis von zweitausend Talern zum Kauf an, aber noch ehe er Bescheid erhielt, meldete sich der „Kunstverein“ („Verein der Kunstfreunde in Preußen“) und zeigte an, daß er „im Falle die endliche Entscheidung des Königs ablehnend ausfiele, den Ankauf des Bildes für seine Galerie für dieselbe Summe, welche dem König genannt, beschlossen habe“. So kam es dann auch — fast fühlt man sich veranlaßt zu sagen: natürlich —, das Bild

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Soldaten auf Wache

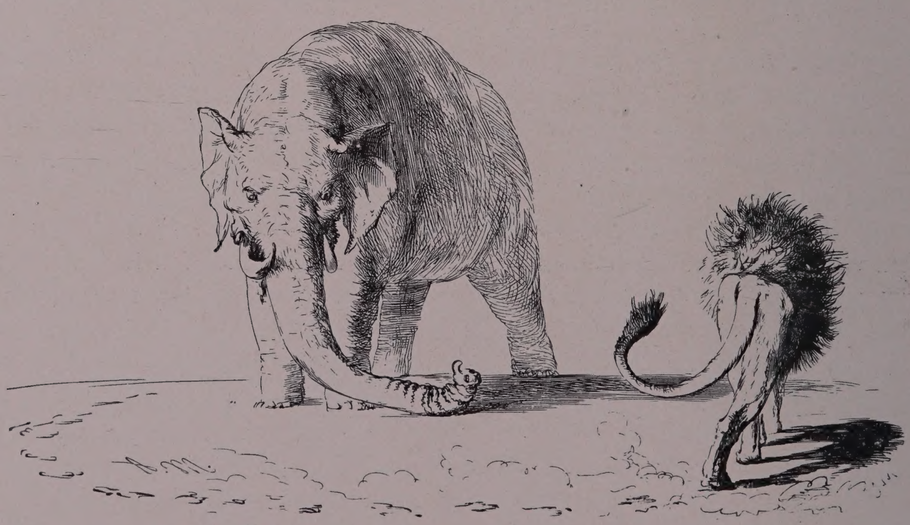
Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Kämpfende Adler (Ausschnitt)

erwarb der Kunstverein und von seiner Sammlung ging es später in die Nationalgalerie über, die es heute zu ihren stolzesten Schätzen zählt. Die Idee zu dem Werk ist aus der Kugler-Illustration herausgewachsen, beide Kompositionen zu vergleichen, ist überaus reizvoll und gewährt einen bedeutungsvollen Einblick in das Wesen künstlerischen Schaffens. Meier-Gräfe, der in seinem Buch „Der junge Menzel" (München, 2. Auflage 1914) den Meister auf seinem Entwicklungsgang ebenso temperamentvoll wie tendenziös verfolgt und Menzel recht eigentlich nur da gelten lassen will, wo er den Einfluß Constables oder der Franzosen von 1830 auf den Meister wittert, also besonders als Maler des „Théâtre Gymnase", stellt den Wert des Gemäldes weit unter den des Holzschnitts. „Eine Farbigkeit auf mannigfache Art, durch Verhältnisse von Linien und Flächen gewonnen, fanden wir in dem Holzschnitt der Tafelrunde," sagt er, „sie wird in dem Gemälde vermißt. Hier machen die Farben im wesentlichen nur den Gegenstand, den sie schmücken, deutlich; malen nicht das Gemälde, sondern die historische Tafelrunde, malen mindestens ganz unvergleichlich geringer als die ungemein sparsame Palette des Holzschnitts. Sie müßten von Rechts wegen viel mehr vollbringen als das Schwarzweiß des Blattes infolge des größeren natürlichen Reichtums der materiellen Bedingungen, unter denen der Ersatz der kleinen, vom Handwerker nachgebildeten Striche durch die höchst persönliche Struktur des Pinsels allein eine Welt bedeutet. Da

tatsächlich im Gemälde weniger erreicht wird, steht es unendlich tiefer.“ In diesen Ausführungen liegt ein gründliches Verkennen Menzels und der Menzelschen Malerei. Gewiß, der Holzschnitt mag in seiner lockeren, skizzenhaften Art und in seiner spielerischen Leichtigkeit um vieles amüsanter und prickelnder erscheinen, aber die Zeichnung, die ihm zugrunde liegt, ist eben eine heitere Augenblicksschöpfung, voll Laune auf einen Sitz heruntergestrichelt; das Gemälde dagegen beruht auf höherem Arbeitsernst und ist das Ergebnis fleißiger Monate — daher steckt in ihm mehr Würde, etwas Verhaltenes und Durchdachtes, meinetwegen auch etwas Schweres. Indessen der lebhafte Geist, die angeregte heitere Stimmung von Sanssouci und das „wieder ehrlich gemachte Rokoko“ sind trotzdem restlos in dem Gemälde aufgegangen, Stoff und Stimmung sind aufs schönste zum Klingen gebracht, ohne daß die malerische Qualität darunter zu leiden gehabt hätte. Champagner und Voltaire beherrschen das Gemälde, aber auch der Kolorist kam auf seine Rechnung, indem er die farbigen Wunder der berühmten „blauen Stunde“, ehe die Dämmerung einbricht, auf sein Bild brachte: das Dunkelwerden der warmen Farben und das Aufflammen der kalten. So regiert das Gemälde im Letzten eine große koloristische Idee, die es gänzlich ausschließt, von Farben zu sprechen, „die im wesentlichen nur den Gegenstand, den sie schmücken, deutlich machen“.

Der große Erfolg der „Tafelrunde“ war es sicher nicht allein, der Menzel bewog, dem Stoffkreis, den ihm Friedrich der Große und seine Zeit gaben, treu zu bleiben. Seine Friedrich-Begeisterung floß aus tiefstem Inneren, floß aus einer Art Herzensgemeinschaft, die den Künstler mit der Persönlichkeit und dem menschlichen Charakter des Königs verband: Friedrich war ihm nicht tot, sondern lebte in ihm selbst weiter, er fühlte sich wie vom Geschick dazu auserwählt, Friedrichs des Großen Wiedergeburt durch die bildende Kunst zu bewirken. Karl Theodor Heigel in München sprach einmal den geistvollen Satz aus, daß es vor allem die Kunst sei, die den Beruf habe, die Geschichte aus dem Gedächtnis ins Herz zu verpflanzen. Für die Geschichte Friedrichs des Großen hat Menzel dieses Wort wahr gemacht: Wir sehen allzumal den großen Künstler neben dem großen König stehen; wir schauen Friedrich so, wie ihn uns Menzel sehen gelehrt hat, und nicht anders. Daß heute Friedrich der Zweite seinem Staate und ganz Deutschland, der ganzen germanischen Welt als eine Gestalt von symbolischer Bedeutung voranleuchtet, ist in der Hauptsache Menzels Werk und Verdienst; Menzels Bedeutung wächst damit weit über die Dinge der Malerei hinaus, des Meisters Schaffen gewinnt Geltung auf dem unendlich wichtigen Gebiet der politischen Volksstimmung, die er auf seine

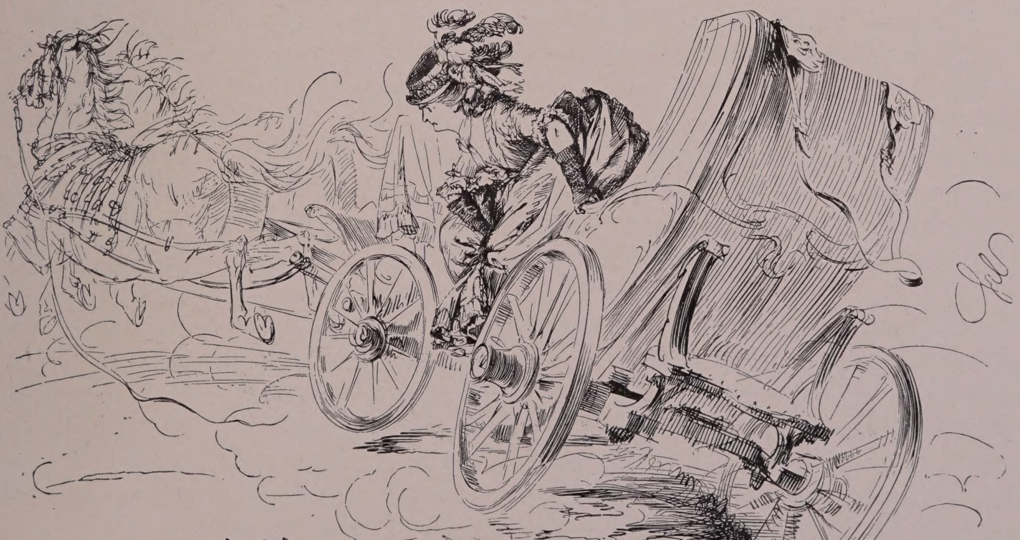


Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Allegorie auf Preußen und seine Feinde

Weise und für sein Teil in der Richtung eines patriotischen Aufschwungs zu bewegen vermochte. Das haben auch die Könige von Preußen erkannt; sie haben deshalb ihren getreuen Mann mit Ehren und hohen Auszeichnungen bedacht und ihm sogar ihren Hausorden vom Schwarzen Adler verliehen, dazu ein von Kaiser Wilhelm dem Zweiten entworfenes Adelswappen mit Sanssouci im Herzstück, einem himmelan schwebenden Adler darüber und einen friderizianischen Grenadier als Helmzier. Aber über solche offizielle Anerkennung hinaus sind Preußens Könige auch in ein menschlich rührendes Verhältnis zu Menzel getreten. Wie das Kaiser Wilhelm der Zweite tat, davon wird noch zu sprechen sein, hier folge einiges aus dem Brief, in dem mit feinem Gefühl für Menzels Verdienste um die Dynastie der Hohenzollern Kaiser Wilhelm der Erste seine Glückwünsche zu Menzels siebzigstem Geburtstag ausdrückt. „Sie schauen zurück", heißt es da, „auf ein Tagewerk, dessen Ich mich mit Ihnen zu freuen besondere Veranlassung habe. Ihr künstlerisches Schaffen ist von der Jugendzeit bis ins Alter von patriotischer Begeisterung erfüllt gewesen. Sie haben Ihre Meisterschaft auf den verschiedenen Gebieten darstellender Kunst mit Vorliebe der Verherrlichung des preußischen Ruhmes und der Helden gewidmet, welchen wir die Grundlagen der Größe des Vaterlands verdanken. Mit Ihrem Namen verknüpft bleiben dem Volke die Erinnerungen an die Taten der erlauchten Ahnen meines Hauses; Sie haben durch Trübsal und Herrlichkeit den Weg der Vorsehung im Bilde anschaulich gemacht, welcher dasselbe aus kleinen Anfängen zu großen Endzielen geführt hat."

Der „Tafelrunde" folgte 1852 das „Flötenkonzert in Sanssouci". Auch diese Begebenheit aus Friedrichs Leben war schon in den Kugler-Illustrationen behandelt worden, aber in der Komposition macht sich ein kräftigeres Abrücken von der ursprünglichen graphischen Fassung des Vorwurfs geltend, die Anordnung ist feierlicher, das Räumliche ist mehr betont. Man empfindet, daß es sich um ein Problem der Interieurmalerei handelt — der festliche Raum mit den Beleuchtungseffekten und die Hofatmosphäre waren für Menzel die künstlerischen Motive. Um so mehr bedauerte der Künstler, daß es ihm nicht vergönnt war, den Saal, in dem die Szene spielt, abends bei brennendem Kronleuchter zu sehen, denn, so pflegte er mit gelinder Übertreibung zu sagen, nur diesem Kronleuchter zuliebe habe er das Bild gemalt. Kaiser Wilhelm der Zweite hörte eines Tages von Menzel selbst,

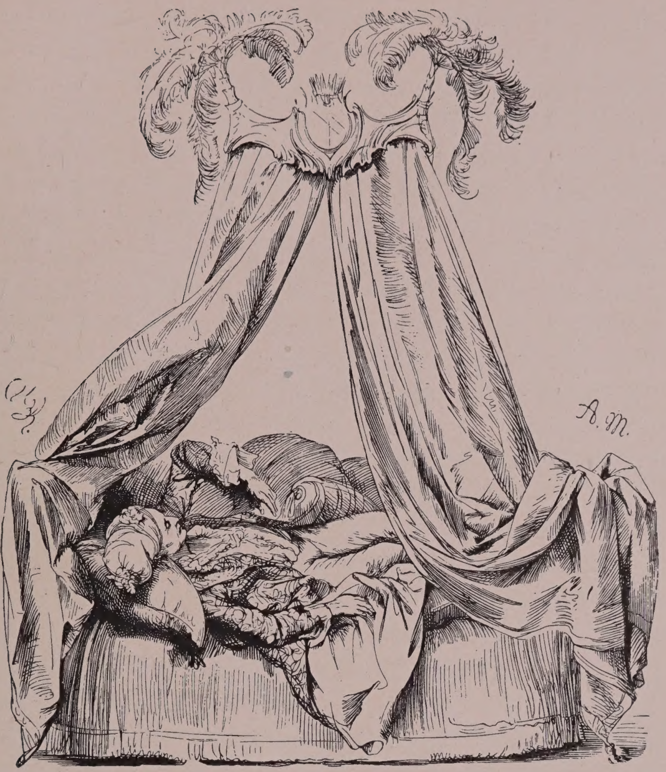


Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Fräulein von Knesebecks Sprung aus dem Wagen

wie tief ihn der Verzicht auf diesen Anblick geschmerzt habe, und beschloß, seinem lieben Freund und Meister, wenn auch ein wenig sehr post festum, nämlich am 13. Juni 1895, diesen Anblick zu verschaffen. Er lud also Menzel auf den Abend nach Sanssouci ein, und als der Künstler am Schloß abstieg und sich anschickte, die Treppe hinaufzusteigen, trat ihm ein Offizier in der Uniform eines friderizianischen Regiments entgegen. Menzel erkannte in dem Kapitän sogleich den Kaiser, aber er ging auf den sommerlichen Mummenschanz ein, tat, als ob er das Spiel nicht durchschaut hätte, und ließ sich auf seinen Platz im Musiksaal führen. Der Raum erstrahlte im Kerzenglanze des berühmten Kronleuchters, wieder huschten die wundervollen Lichtreflexe über den blanken Boden, und in diesem Raum spielte sich nun das von Menzel gemalte Flötenkonzert „leibhaftig" ab. Der Kaiser und die Kaiserin im Zopfkostüm saßen unter der aus der Hofgesellschaft auserlesenen Zuhörerschaft, wie sie einst Menzel sich ersonnen, am Violinpult aber stand kein Geringerer als Meister Joachim. Von der Ehre, die ihm so widerfuhr, war Menzel tief ergriffen, aber er hat sich späterhin über den künstlerischen Eindruck der Veranstaltung nie geäußert. In seiner unerbittlichen Kritik gegen sich und gegen andere hat er wohl über die Ergriffenheit des Augenblicks hinweg empfunden, daß ein „lebendes Bild" nach einem Gemälde doch immer eine peinliche Sache bleibt, die nie ganz gelingen kann, weil die Malerei niemals die Dinge, genau wie sie sind, abschildert, also auch die Wirklichkeit niemals ein Bild nachahmen kann.

Im Jahre 1856 vollendete Menzel nach mancherlei Zwischenspielen, die kleinere Friedrich-Bilder brachten („Friedrich der Zweite und die Tänzerin Barbarina", „Friedrich der Zweite und der General Fouqué", „Voltaire beim Ankleiden", „Der König auf Reisen", „Huldigung der schlesischen Landstände"), das packende Nachtstück „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch", ein Gemälde, das auch formatlich weit über alles hinausging, was der Künstler bisher gemalt hatte. Nächtliche Szenen mit Beleuchtungen und Bränden hatten, wie schon erwähnt, Menzel bereits bei seiner Illustrationstätigkeit darstellerisch interessiert, er hatte sie später in verschiedenen fesselnden Studien auch malerisch zu bewältigen, aus dem Schwarzweiß in die reicheren Möglichkeiten der Farbe zu übertragen versucht und kam nun endlich in die Lage, ein großes, nach Gegenstand und Ausmaßen bedeutendes Werk ganz auf dieses Beleuchtungsproblem zu stellen. Von seinem Gefolge begleitet, sprengt Friedrich hinter der vordersten Schützenreihe einher. Grelle Flammen beleuchten die Gruppe, der König selbst scheint wie von Feuer umloht. Vorne klettern Hilfstruppen den Hohlweg herauf, auch sie sind von flackernden Lichtern umzuckt und geisterhaft blitzt hier und da ein Gesicht, eine Hand aus dem Dunkel auf. Man muß sich angesichts dieser effektvollen Umstände vorstellen, was z. B. einer der damals berühmten belgischen Historienmaler oder was Piloty aus dem Vorwurf des Gemäldes gemacht hätte! Menzel blieb auch hier schlicht, sachlich, deutsch. Obwohl es widersinnig klingt, kann man behaupten, daß das Bild ganz auf Anschauung beruht — auf Anschauung wenigstens aller Einzelheiten, die sich Menzel unter mancherlei Schwierigkeiten rekonstruierte. Paul Meyerheim erzählt in seinen Erinnerungen, wie er einst mit seinem Vater, Eduard Meyerheim, einen Spaziergang nach dem Kreuzberg auf dem Tempelhofer Felde bei Berlin gemacht habe. Da sahen sie plötzlich einen wunderlich gekleideten Soldaten, der sich bemühte, einen steilen Sandabhang hinaufzuklimmen, wobei er immer und immer wieder zurückrutschte und sich furchtbar beschmutzte. Meyerheim senior meinte gerade: „Warum geht denn der verrückte Kerl nicht da links herum, dann ist er gleich oben", als die beiden ihren Freund Menzel erblickten, der mit einem großen Skizzenbuch auf einem Sandhaufen saß und nach dem bewegten Modell Studien zeichnete: so entstand die Gestalt des Emporkriechenden im Vordergrund des Hochkirch-Bildes. Ähnlich wie diese Gestalt sind auch die andern geschaut und aus der Fülle des einzelnen stieg dann das Gesamtwerk auf, von dem Pecht, als er es 1858 auf der Großen Münchner Ausstellung sah, als von einer „ersten Lerche" sprach und von dem „gewaltigen Auftreten einer Morgenröte, die es deutlich verkündigt, daß unsere Nation sich anschickt, den ihr gebührenden Platz in der Welt wieder einzunehmen". Später fügte er hinzu, das Hochkirch-Bild sei ihm wie eine Ahnung des Tages von Sedan erschienen.



Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Zu König Friedrichs Gedicht: „Das Bett des Marquis d'Argens"

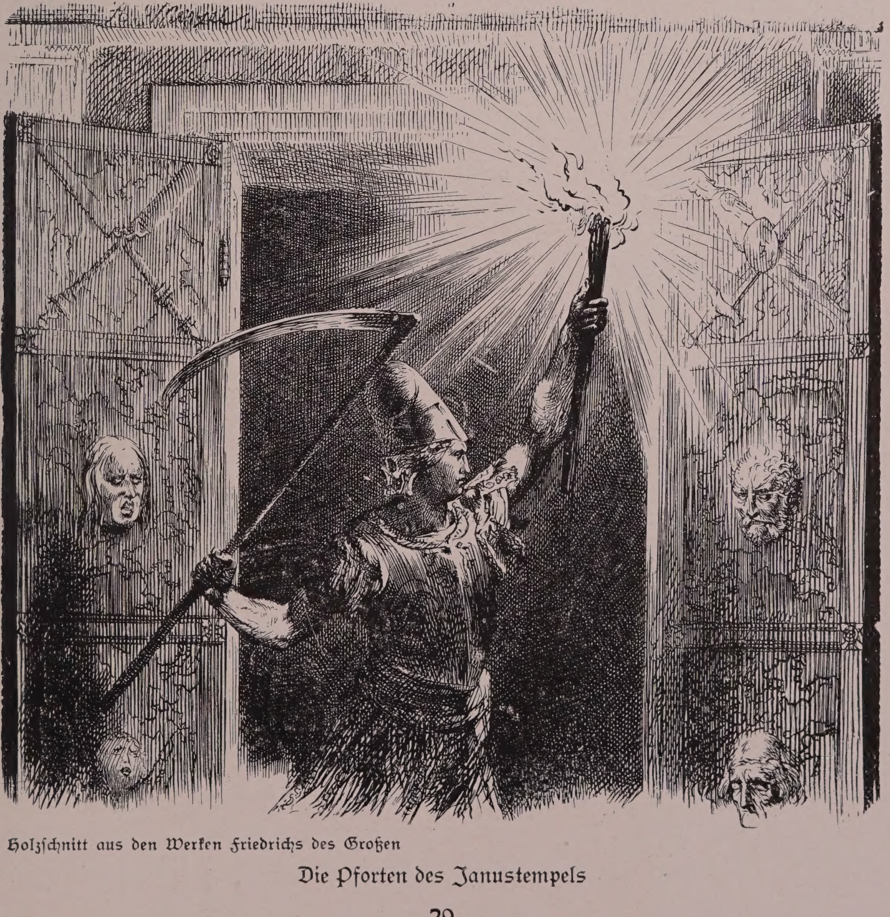
Die letzten der großen Friedrich-Bilder entstanden 1857, 1858 und 1859 in der Reihenfolge „Frierichs des Zweiten Begegnung mit Kaiser Joseph dem Zweiten in Neiße", „Bonsoir Messieurs!" und „Ansprache Friedrichs des Zweiten an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen" — die beiden letzten Gemälde sind unvollendet geblieben. Das Urteil über diese Werke geht auseinander. Den Menzelverehrern erscheinen sie als das Reifste, was der Meister in den Friedrich-Bildern zu sagen hatte, Meier-Gräfe dagegen meint, besonders in Hinsicht auf die „Begegnung in Neiße", Menzel habe „besten Willens voll, seine große Gabe zu einer rein handwerklichen Imitation mißbraucht", zu einer „täuschend nachgeahmten Wirklichkeit" und in dem Beifall der Zeitgenossen habe er die leichte Befriedigung seines Ehrgeizes gefunden. Mehr Gnade findet vor seinen Augen das fragmentarische Leuthen-Bild: „Die Geschichte des großen Königs brachte seinen Biographen hier zu einem Meisterwerk, dessen wuchtiger Ernst die ganze Epoche weihevoll abschließt", aber im gleichen Atemzug spricht er von dem Werk als von dem „Schwanengesang des Künstlers". Er meint damit, daß Menzel jenseits des Leuthen-Bildes nichts mehr gemalt habe, das von künstlerischer Bedeutung gewesen sei und entwicklungsgeschichtlich in Frage kommen könnte. Er stützt sich auf Tschudis Satz: „Menzel verfolgte das Leuthen-Bild mit seinem kritischen Haß", und auf die von Meyerheim mitgeteilte Tatsache, daß Menzel von einem Modellsteher einzelne Partien des Bildes erbarmungslos abkratzen ließ, um folgenden Vorwurf gegen den alternden Meister zu erheben: „Das Gemälde war mit seinen 14 qm zu groß, um es anderswo im Hause unterzubringen. So ließ es Menzel in seinem Atelier und hatte es jahraus, jahrein vor sich. Für den Maler, der den Kugler illustriert und dieselbe Reinheit der Empfindung in viele Bilder von der Natur gegossen hatte, von gleichem Temperament wie das Leuthener Gemälde, wäre der Anblick nicht störend, sondern ein Antrieb gewesen; die stolze Erinnerung an eine erobernde Stimmung. Den Maler gab es nachher nicht

mehr. Er ging just mit diesem stolzen Friedrichbild zur Ruhe, hatte zum letzten Male eine die Kräfte übersteigende, aber des Künstlers würdige Aufgabe gewagt. Den Mann, der nun kam, ärgerte der Anblick. Er kam sich vor wie der gestürzte Fürst, der genötigt wird, neben den Scherben seines Thrones zu leben. Wir können annehmen, daß ihn der Anblick quälte. Was von Episoden über das Bild bekannt ist, enthüllt ein des dichtenden Psychologen würdiges Schicksal und deckt den Abgrund einer Seele auf, die sich vielleicht, bevor sie banal wurde, in ernsten Kämpfen wand. Menzel gab das Spiel auf. Was wir noch finden werden, sind nur noch die Nachscharmützel der Schlacht; was er noch wagt, sind Wagnisse eines Gefangenen.“ Zugegeben, daß die späteren Friedrich-Bilder an Bedeutung zurückstehen hinter dem Leuthen-Bild, das seinen Beschauer täglich mit neuen Reizen beschämt, — im ganzen wirken Meier-Gräfes Anmerkungen trotzdem wie ein Sakrileg. Wie kann man einem Künstler, der schließlich nichts anderes, ja minder Grausames tat als Wilhelm Leibl, der sein Wildschützenbild in vier Teile zerschnitt, den nicht zu begründenden Vorwurf machen, er sei auf seine eigene Vergangenheit eifersüchtig gewesen! Und wie unüberlegt ist es, von „Nachscharmützeln“ zu reden, da Werke wie die „Krönung König Wilhelms des Ersten“, die Gemälde des zweiten Pariser Aufenthalts, das Kinderalbum, die „Abreise zur Armee“, das „Eisenwalzwerk“, die Kirchenbilder, die Gemälde aus Gastein noch vor ihm lagen!

Denn als Menzel die malerische Auswertung des Friedrich-Stoffkreises als hauptsächliches Arbeitsgebiet verließ, da war es nicht, weil er fühlte, daß eine Kraft von ihm gegangen sei. Sondern den Künstler, der ein rechter, fester Realist gewesen all seine Lebtage, mochte es endlich doch verlocken, seine Hauptkraft auf die Schilderung zeitgenössischer Dinge zu werfen, statt ausschließlich der rückwärtsschauende Prophet zu sein und als der „Ruhmeskünder Friedrichs des Großen und seines Heeres“, wie ihn Kaiser Wilhelm der Zweite mit seinem letzten Gruß nannte, es sich genug sein zu lassen. So eng Menzel auch mit dem Friedrich-Stoffkreis verknüpft war und fürderhin verknüpft blieb, so jubelnd er das Thema ergriffen hatte, sein malerisches Ingenium zog es nun doch zur Darstellung von Dingen, Begebenheiten und Zuständen seiner eigenen Tage . . . .

Menzel schaute keineswegs fremd in die Welt, die ihn umgab. Er fühlte sich allzumal angesprochen von den Dingen, die seine schaufrohen Augen erspähten, und er besaß genug Gegenwartsstimmung und zeitgenössisches Empfinden, um die politischen und sozialpolitischen Begebenheiten seiner Zeit nach ihrer Bedeutung zu erkennen, wenn sie ihm auch nicht immer gefielen. Es reizten ihn freilich nicht alle Haupt- und Staatsaktionen zur malerischen Darstellung. Z. B. hat der Krieg von 1866, obwohl ihm Menzel in gemessenem Abstand hinter der Front folgte, nur ein paar unbedeutende Studien und eine Gelegenheitsarbeit gezeitigt, die Huldigungsadresse der Stadt Berlin an den siegreichen König. Der Deutsch-Französische Krieg bewirkte im Werke Menzels nur ein Bild, allerdings ein wundervolles, die „Abreise König Wilhelms zur Armee“ — an den offiziellen Kriegsmalereien der Anton Werner, Camphausen, Bleibtreu u. a. mochte er sich nicht beteiligen. Dem Einzug der siegreichen Truppen in Berlin 1871 sollte er von einem Fenster der Akademie aus zusehen. Er war in der Antikenklasse postiert worden, aber statt zum Fenster hinauszusehen, fing er sofort im Saal zu zeichnen an. Die Schüler dieser Abteilung hatten eine Maus gezähmt; an diese Maus machte sich Menzel heran, streute ihr Brotkrumen und zeichnete das niedliche Modell von allen Seiten. Darüber hätte er beinahe den ganzen Siegeseinzug versäumt. Erst als das Hurraschreien brausend anschwoll und das Nahen des Kaisers verkündete, trennte sich Menzel seufzend von seiner Maus und trat ans Fenster: auf so absonderlichen Wegen erging sich zuweilen sein Geist! Das Kleinste fesselte ihn und hielt ihn fest und nur mit Widerstreben trat er an das Riesengroße heran. Aus diesem Widerspruch heraus erklärt Meißner („Das Künstlerbuch“, Band VIII, Berlin 1902) Menzels frühestes, unvollendet gebliebenes Bild, die „Beisetzung der Märzgefallenen in Berlin“, als vom Standpunkt des „Untenansichtlers“ entstanden, dem das

Politische gleichgültig ist und den nur das Malerische an einem Vorgang reizt. Auf diese Weise ließe sich wohl erklären, warum so viele politische Ereignisse in Menzels Werk keinen künstlerischen Niederschlag hinterließen. „Politisch gleichgültig“ ist Menzel trotzdem nie gewesen, wenn man darunter etwa mangelnde Vaterlandsliebe verstehen wollte. Er war aus tiefster Überzeugung ein strammer Preuße und ein guter Deutscher, der treu zu seinem König und Kaiser stand. Daran kann auch Menzels Stellungnahme zu den Berliner Märzereignissen von 1848 nichts ändern. Wie er damals die Sache ansah, das geht aus einem berühmten, wundervollen Brief hervor, den er am 23. März 1848 an seinen Freund C. H. Arnold in Kassel schrieb; das ausführliche Schriftstück gibt die anschaulichste Darstellung von der Grableite der Opfer, welche die Berliner Revolution gefordert hatte. Die Stelle des Briefes: „Am Morgen waren die Särge an der Freitreppe der Neuen Kirche auf dem Gens d'Armes-Markte an der Seite der Taubenstraße auf einem großen Trauergerüst ausgestellt“ gibt die Situation des Bildes, das Menzel von dem Vorgang geschaffen. Es ist klein an Format, mit Sepia untermalt, einige Stellen sind auch schon in kecker Farbigkeit der Vollendung entgegengeführt: nur der linke Vordergrund blieb in der Zeichnung stehen. Der Eindruck des Ganzen ist packend und ergreifend. Es fällt einem vor dem Bild ein, daß Menzel in diesem Sturmjahr 1848 einen Auftrag des Kasseler Kunstvereins mit den barschen Worten ablehnte: „Die Forderung der Gegenwart tritt jetzt an jeden Deutschen heran!“ Indessen die politische Welle, die den Zweiunddreißigjährigen mitriß, verebbte, und Menzels Interesse wandte sich wieder vorbehaltlos der bildenden Kunst zu: aus dieser sogenannten Untenansicht, aus der Froschperspektive, die doch von der Herrgottsperspektive gar nicht weit entfernt ist, sah er sich



Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Die Pforten des Janustempels

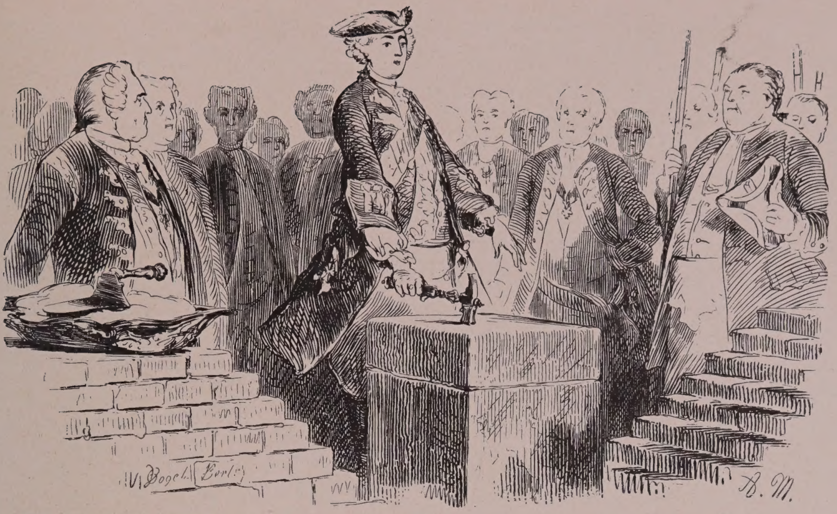
fortan wieder die Dinge an, behielt seinen kühlen Kopf und blieb bei seiner Weisheit: der Maler muß malen.

König Friedrich Wilhelm der Vierte hatte es abgelehnt, die „Tafelrunde in Sanssouci“ zu erwerben, aber sein Nachfolger auf dem Thron, der spätere Kaiser Wilhelm der Erste, hatte für Menzel einen Staatsauftrag, kurz nachdem er zur Regierung gelangt war. Für den 18. Oktober 1861 war die feierliche Krönung König Wilhelms in Königsberg festgesetzt; sechs Tage vorher, am 12. Oktober, beschied der damalige Kultusminister, Herr von Bethmann-Hollweg, Menzel zu sich und fragte ihn, ob er den Vorgang als großes Ölgemälde auf Staatskosten für das Königliche Schloß in Berlin malen wolle. Menzel sagte augenblicklich zu und traf in aller

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Die Salzburger Protestanten in Berlin (1732)

Eile seine Vorbereitungen. Schon am übernächsten Tag reiste er ab und nahm als Amanuensis den ihm befreundeten Maler Fritz Werner mit sich. In Königsberg wurde fürs erste mitten unter den Handwerksleuten, die ihre Vorbereitungen trafen, der Kirchenraum aufgenommen und die Situation gründlich studiert. Ein Zeremonienmeister war zur Stelle und unterrichtete Menzel, wo die wichtigsten Persönlichkeiten ihre Plätze einnehmen würden. Menzel suchte für sich selbst den geeignetsten Standpunkt aus, nämlich die Tribüne der Mitglieder des Herrenhauses. Da aber die preußischen Granden zumeist sehr hochgewachsene Herren sind, so mußte sich der kleine Menzel bei dem feierlichen Akt auf einen Stuhl stellen, um etwas zu sehen. Der Stuhl wackelte furchtbar, und es war keine Lust, zu arbeiten. Werner stand direkt neben Menzel und zeichnete, was der Bleistift hergab. Später hat Menzel einen Bericht über das Werden seines Krönungsbildes veröffentlicht. Einiges davon ist für die Beurteilung des Werkes so wichtig, daß dieser



Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Friedrich der Zweite legt den Grundstein des neuen Forts „Preußen" bei Neiße

Bericht hier im Auszug folgt: „So wie ich im Bilde den Vorgang dargestellt habe, habe ich ihn in seiner Szenerie gesehen. Eine Lizenz stellte sich als unvermeidlich heraus: die Abänderung des Vordergrunds ... Zum Atelier wurde mir ein Saal im Königlichen Schlosse, seit alter Zeit „Garde-du-Corps-Saal" geheißen, eine Treppe hoch nach dem Lustgarten hinaus gelegen, eingeräumt. Am 6. April (1862) nahm ich Besitz von demselben ... Die vorläufige Aufzeichnung mit schwarzer Tusche und dem Borstpinsel nahm zwei Monate in Anspruch. Bei der Größe der Bildfläche (14 Fuß rheinisch lang, 11 Fuß rheinisch hoch*) war ein Hineinmalen der vielen Porträtfiguren unmittelbar nach der Natur räumlich nicht tunlich. Also alles nur nach der Naturstudie! .... Dies nötigte mir das Wagnis auf, das Bild von Anfang bis zu Ende prima (d. h. Stück für Stück gleich fertig, ohne vorheriges Anlegen und nachheriges Überarbeiten) zu malen. Von einer geordneten Reihenfolge in der Arbeit der Figuren in ihren verschiedenen Gruppen konnte gleichfalls keine Rede sein. .. Ihre Majestät die Königin lehnte die Sitzung ab, und ich blieb in Betreff Allerhöchst Ihrer auf Gedächtnis und Beobachtungen, wozu die Hoffestlichkeiten Gelegenheit boten, hingewiesen. Ich habe Ihrer Majestät Kopf viermal gemalt. Ferner sah ich mich für die Porträts von neun Personen zur Benutzung von Photographien genötigt, indem erstere teils während der Jahre verstorben, teils niemals Berlin besuchten. .. Dagegen haben Seine Majestät der König, sowie alle übrigen dargestellten Personen in meinem Saalatelier, angetan mit ihren respektiven Ornaten, Insignien, Uniformen nach meiner Anordnung zur Studie Stellung genommen. Im ganzen befinden sich auf dem Bild 132 Porträtfiguren. .. Am 16. Dezember 1865 habe ich aufgehört zu malen." Soweit Menzel in seiner beredten Sachlichkeit. Unzählig sind die Anekdoten, die über das Entstehen des Krönungsbildes im Umlauf sind. Dabei spielen namentlich die Hofdamen und der alte Feldmarschall Wrangel eine gewisse Rolle. Die Damen fühlten sich „aigriert", daß sie der Künstler mit einer an Indiskretion grenzenden Aufdeckung ihrer mannigfaltigen Schönheitsfehler abkonterfeit hatte. Sie wollten streiken, sie baten, schmeichelten, drohten — alles vergebens. Schließlich schickten sie „Papa Wrangel" als Parlamentär, aber der alte Haudegen verstand sich auf alles besser, als auf diplomatische Verhandlungen mit einem eigensinnigen Künstler. Die beiden Heißsporne gerieten aneinander, und es soll sogar Verbalinjurien gesetzt haben.

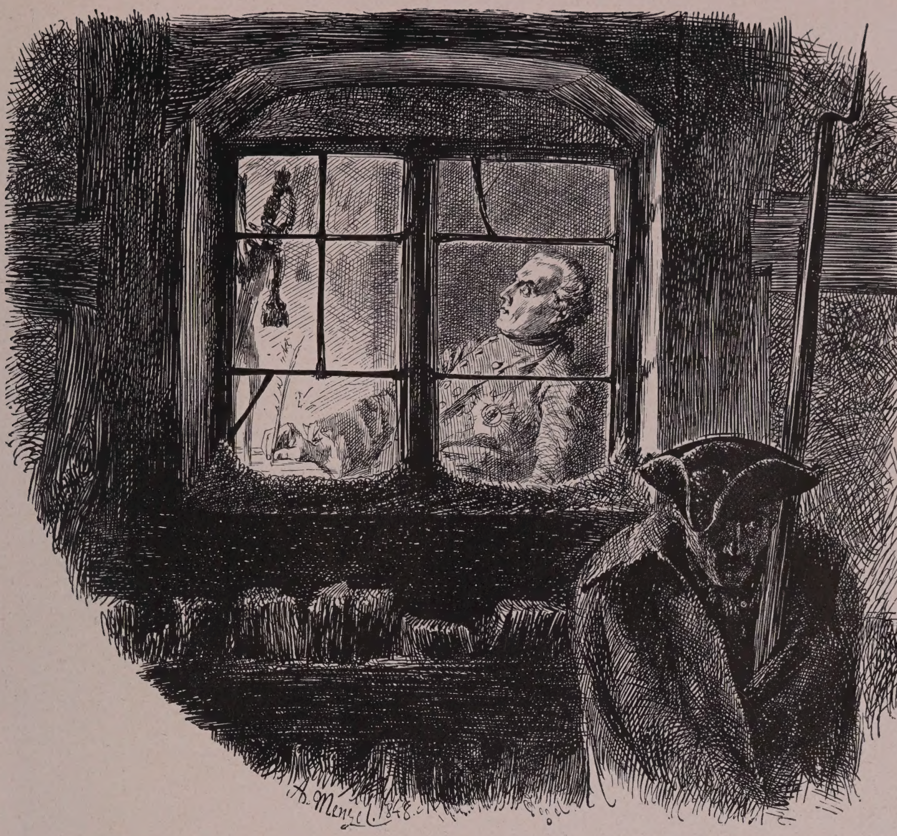
---

*) 3,45 m hoch; 4,45 m breit.

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Im Lager bei Bunzelwitz 1761

Aber dies ist gleichgültig. Wir halten uns an das Bild, wie es heute vor uns steht. Es bot — dies sei im Gegensatz zu einer Behauptung Pechts festgestellt — auch künstlerisch keine reizlose Aufgabe. Die räumliche Bezwingung des Vorgangs und die Massengruppierung sind meisterhaft. Man vergleiche mit Menzels Arbeit das Bild Davids „Die Kaiserkrönung Napoleons", um zu erkennen, um wieviel weniger leicht es sich Menzel machte. Namentlich mit der Porträtähnlichkeit der 132 Darsteller dieses großartigen Schauspiels, das wie der Auftakt zum Aufstiege Preußens erscheint, ließ es sich Menzel redlich sauer werden. Die 14 Mappen, in denen einst die Porträtstudien Menzels niedergelegt wurden, sind in die Nationalgalerie gewandert; 110 Blätter, meist Bleistiftzeichnungen mit Wasser- oder Deckfarbenhöhung, manches Blatt mit zwei oder drei Bildnissen, beschreibt Tschudi in seinem Adolf-von-Menzel-Werk (München 1906), dazu kommen noch die Studien von örtlichen Einzelheiten, Schmuckgegenständen, Kirchengerätschaften: insgesamt ungefähr zweihundert Blätter! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die Fülle und Schönheit dieser Einzelstudien oder die machtvolle Komposition, die alle diese Dinge zu einer Einheit zusammenfaßte, bei der dennoch nichts von den Details verloren ging. Wie reiht sich da Charakterkopf an Charakterkopf! Das sind die Männer, die Preußen zu seinen Siegen führten und groß machten in der Welt, die Baumeister des neuen Deutschen Reichs! Dazwischen schwimmt wie eine weiße Insel die Gruppe der Prinzessinnen und ihrer Damen. Die linke Hauptgruppe des Bildes glüht in warmen, goldenen Tönen, während die Gruppe der Prinzessinnen in kühlen, weißlichen Farbenharmonien erscheint und über die Gruppe der Zuschauer zur Rechten sich dämpfende Schatten herabsenken. Wegen der Technik, die er anwenden mußte und von der er in seinem Bericht Bescheid



Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen
Friedrich der Zweite dichtet im Quartier zu Eckartsberg die „Ode an meinen Bruder Heinrich“

gibt, war Menzel für die Dauerhaftigkeit seines Gemäldes in großer Sorge. Er fürchtete auch nach Jahren noch, daß die Haut platzen könnte, daß einzelne Stellen abblättern oder übermäßig nachdunkeln möchten und so fort. Als gelegentlich des 80. Geburtstages des Meisters die Berliner Akademie eine Ausstellung seiner Werke veranstaltete, bei der auch das Krönungsbild gezeigt wurde, ließ Menzel in einer Abendstunde sein Schmerzenskind von der Wand herabnehmen; ein paar Diener mußten es aus dem Rahmen heben und es langsam an Menzel vorbeigleiten lassen, der sein Werk mit den Fingerspitzen sorgfältig prüfend betastete, ob irgend etwas daran gerissen sei. Dabei thronte er auf einer Leiter und stieg von Stufe zu Stufe, immer tastend und prüfend, während das Bild hin- und hergeschoben wurde. Zu Paul Meyerheim, der dieser Szene beiwohnte, sagte er: „Ich bin erstaunt, wie sich das alles gehalten hat — alles, was ich dick und prima gemalt habe, hat sich gehalten.“

Im Krönungsbild ist König Wilhelm in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Seine ehrwürdige königliche Erscheinung bildet auch den Ausgangspunkt einiger späterer Bilder Menzels. Von ihnen am bekanntesten ist die „Abreise König Wilhelms zur Armee“, ein Gemälde, das ganz aus der Erinnerung entstand. „Unter den Linden“ in Berlin wehen die Fahnen, drängen sich in buntem Gewühl die Menschen mit den Extrablättern, Tücher, Hüte, Mützen werden geschwenkt, der Federbusch des Leibjägers flattert im Wind — im offenen Landauer fahren König und Königin heran. Wie im Husch jagt das Gesicht vorbei, und doch: die es erlebten, werden es nie vergessen! Diese Stimmung hat Menzel festhalten wollen, und da ihm alles gelang, was er wollte, so hielt er sie auch fest. Uns ist das Bild ein Dokument der großen Zeit von damals, der

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Offiziere im Quartier

Berliner Mobilisierungsstimmung von 1870. Qualitätsfanatiker sind in ihrem Recht, wenn sie behaupten, Menzels „Abreise“ sei das einzige wirkliche Kunstwerk von den vielen sogenannten, denen der Krieg von 1870—71 zur Erscheinung verholfen.

Auf einem von Menzels Hofballbildern, die schon der späteren Zeit angehören, kehrt die Gestalt König Wilhelms wieder. Er ist jetzt der greise Heldenkaiser, dem ein gütiges Geschick einen friedlichen Lebensabend bescherte. Auf einem Hofball ist „Cercle“, danach ist das Gemälde benannt (1879). Eine hübsche junge Komtesse rauscht in tiefem Hofknix vor dem Herrscher nieder, die schönen Schultern und der blanke Nacken blitzen hell und man glaubt die Seide des langbeschleppten Courkleides knistern zu hören. Der alte Herr nickt gütig. Hundert Augen verfolgen die Szene: Frauen, die zwar nicht schön, aber doch hübsch sind und ein wenig berechnend aussehen, Männer, bei denen die Uniform, der Hoffrack, das bestickte Staatskleid und die von Fontane besungenen Kaschmirhosen dem Maler die Hauptsache waren. Aus solchen Bestandteilen setzen sich auch seine anderen Hofbilder zusammen, von denen das „Ballsouper“ (1879) am bedeutendsten ist. Dieses Gewirr von Menschen, Stoffen, Farben, Bewegungen unter dem konzentrierenden starken Licht! Diese Fülle von Einzelheiten, für deren jede eine genaue Studie gemacht wurde! Erbarmungslos fing Menzel seine „Opfer“ zusammen, wie ein Jäger paßte er ihnen auf, und solch ein Hofball war ein dankbares, ergiebiges Jagdrevier! Wenn die Schlacht aufs Büfett begann, dann stieg Menzel wohl gar auf einen der Marmortische und kümmerte sich nicht viel um die erstaunte Hofgesellschaft, sondern überschaute wie ein Feldherr das Gewoge und zeichnete, zeichnete, zeichnete. Der Kaiser sah's und lächelte.

In der „Abreise zur Armee“ die Bürgerschaft auf der Straße, in den Hofballbildern die Berliner

aristokratische Gesellschaft, im „Eisenwalzwerk“ das werktätige Volk bei harter Arbeit! Alle Schichten der Gesellschaft durchläuft der Künstler mit sozial ausgleichender Gerechtigkeit. Das „Eisenwalzwerk“ ist im Jahre 1875 entstanden. Der weite Raum, die sprühenden Essen, die harten, riesenhaften Männer am Werk: das hohe Lied der Arbeit mit dem eisernen Rhythmus — der sechzigjährige Menzel, der mit seinen Augen so viele Dinge geschaut, so viele Menschen auf Herz und Nieren geprüft: hier fand er ein Motiv, seiner würdig. Welcher Gegensatz zu den Bildern aus dem Berliner Schloß! Man vergleiche nur die Arbeiter im Vordergrund, die ihr kärgliches Mahl in einer kurzen Mittagspause verzehren, mit den Kammerherren auf dem Ballsouper, die ihre Hummermayonnaise mit Champagner hinunterspülen! Menzel war zu sehr Maler, gab zu ausschließlich Beobachtungen wieder, als daß man berechtigt wäre, bei diesen kontrastierenden Darstellungen des Essens an Tendenz zu denken, indessen bleibt es dem Betrachter unbenommen, sich Gedanken darüber zu machen.

* * *

Bis hierher sahen wir Menzels Kunst immer in einer gewissermaßen illustrativen Richtung vorwärtsschreiten, zum mindesten fiel es uns leicht, ihr diesen Sinn unterzulegen. Das spricht in keinem Fall gegen ihre malerischen Werte. Bilder wie sie im einzelnen der Friedrich-Stoffkreis gab, wie die „Abreise“, das „Eisenwalzwerk“, die Hofball-Szenen sind malerisch schlechthin. Trotzdem hat man sich gewöhnt, sie in Gegensatz zu stellen zu einer gewissen Gruppe von Gemälden Menzels, die man als „rein-malerisch“ bezeichnet, wie man ihren Schöpfer gern den „intimen Menzel“ nennt. Einige dieser Arbeiten hat der Meister kurz vor seinem Tode aus schützenden Schreinen herausgegeben, die meisten fand man erst in seinem Nachlaß. Da die schönsten von ihnen in Menzels Frühzeit fallen, so hat man sich dem Irrtum hingegeben, den manche Kunstschriftsteller wissentlich vertieften und mit einem Schein des Rechts umgaben, dieser „intime Menzel“ sei ausschließlich in der Frühzeit des Künstlers zu suchen. Dazu wird mit Vorliebe auf Constable hingewiesen, mit dessen Landschaften Menzels Arbeiten von der Art der „Bahn Berlin-

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Husaren auf Posten

Potsdam“, des „Bauplatz mit Weiden“, des „Prinz-Albrecht-Palais“ eine gewisse Ähnlichkeit besitzen, wie ja Menzel tatsächlich Landschaften Constables in Berlin gesehen hatte und hoch schätzte. Es liegt da indessen eher eine künstlerische Wahlverwandtschaft als irgendeine Gefolgschaft vor: Menzel war niemals gern irgend jemandes Jünger! Auch die beiden Reisen Menzels nach Paris 1855 und 1867, von deren erster er die Eindrücke zu seinem vielgerühmten Bild „Théâtre Gymnase“ mitbrachte, machten ihn nicht zu einem Nachahmer der Franzosen. Man halte etwa nur das „Théâtre Gymnase“ dem ähnlich aufgebauten Gemälde Daumiers „Das Drama“ gegenüber, um die grundsätzlichen Gegensätze germanischer und romanischer Kunstanschauung vor dem gleichen Motiv zu erkennen! Im Jahre 1867 aber waren nicht die heute meistgepriesenen Franzosen der Umgang oder gar die Anreger Menzels. Courbets berühmte Sonderausstellung an der Seine sah er wohl, er sprach auch mit Courbet, aber es kamen keine Beziehungen zwischen ihnen zustande. Viel lieber verkehrte Menzel mit Meissonier, der ihn mit feinen Aufmerksamkeiten umgab, und den er in seinem Atelier in Poissy, an der Staffelei sitzend, malte. Aber wer wollte behaupten, daß von Meissonier Einfluß auf Menzel ausgegangen sei?

Dagegen ist es gewiß, daß die Großstadtstimmung, die über Paris liegt, seine atmosphärischen Bedingungen und sein buntes Leben Menzel gefielen: er hat auch einige bezeichnende Bilder mit Pariser Motiven gemalt, aber sie sind ganz und gar unpariserisch in der Technik, wenn man sie mit den motivlich verwandten Pariser Straßenbildern Pissarros oder Renoirs vergleicht.

Nein — auch der „intime Menzel“ gehört uns, auch der „intime Menzel“ ist ein deutscher Meister. Man sollte lieber den Zusammenhängen seiner frühen Kunst mit den Berliner Meistern der Biedermeierzeit, mit Blechen und Krüger, nachgehen. Es gibt Wolkenstudien Menzels, die an Blechen gemahnen. Auf Menzels Bild „Bahn Berlin—Potsdam“ stehen Farbenklänge, die ähnlich auf Blechens „Walzwerk bei Eberswalde“ anzutreffen sind. Von Menzels Bildnissen aus seiner frühen Zeit spinnen sich Fäden zu der Porträtkunst Krügers. Bilder wie das „Balkonzimmer“, die wundervoll durchsonnte Stube mit der wehenden Gardine, und verwandte Interieurs dieser Zeit atmen die Biedermeier-Stimmung Alt-Berlins, die zu ihrer Zeit auch Menzels Mitstrebende

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Verwundete und Tote

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Schlacht bei Liegnitz 1760

malerisch zu erschöpfen suchten. Menzel ist solchermaßen in die Berliner Kunsttradition eingebaut. Das in Abrede zu stellen, wäre töricht. Nur — er läßt alle, die vor ihm waren, alle, die mit ihm strebten, weit hinter sich: er erklimmt die Spitze, die anderen halten die benachbarten Hügel besetzt.

Die intimen Malereien Menzels betreffen dem Gegenstand nach Dinge der Nähe und Ferne. Seine Angehörigen und lieben Freunde, deren Frauen und Kinder porträtiert er und einen trauten Familienkreis beim Lampenlicht. Er blickt in die Gärten der Nachbarschaft, in das Justizministerium und in den Park des Prinz-Albrecht-Palais, er malt die gipsbehangenen Wände in seinem Atelier und den Blick zum Fenster hinaus, er malt die Maurer bei der Arbeit, eine Fabrik im Mondschein und die Feuersbrünste, die er als Kolorist über alles liebt. Er bringt von seinen Reisen tausend Eindrücke mit, die ihm zu wundervollen Bildern werden. Die weihrauchgeschwängerte Atmosphäre katholischer Kirchen, die üppige Pracht des Barocks und die tändelnde Anmut des Zopfstils taten es diesem klaren Preußen an. Wenn er in eine Kirche trat, wurde sie ihm zum Bild, und dieser Kirchenbilder haben wir deshalb gar viele aus München, Würzburg, Ettal, Fügen in Tirol, aus Innsbruck, Einsiedeln in der Schweiz, aus Salzburg, Mainz und Dresden — eine ganze ecclesia sancta catholica Germaniae! Die heitere Anmut Hofgasteins und seines kühlen Alpentals entzückten Menzels Malerauge und Malerherz. Salzburg schenkte ihm eine Fülle von Motiven, später die Saalestadt Kissingen, wo er manchen Sommer mit seiner Schwester verbrachte. Diese Kissinger Bilder gehören schon in das Alterswerk Menzels, das matter und verhaltener ist, da der Künstler in dieser Zeit aufhörte, mit Ölfarben zu malen, und sich ausschließlich der von ihm meisterhaft beherrschten Technik der Wasser- und Deckfarbenmalerei befleißigte, die zwar viele feine Reize, aber nicht das starke Leuchten von innen heraus bewirken kann. Aus dieser späten Zeit stammen Gemälde wie „Der stille Winkel“, „Die Wasserfahrt“, „Die Morgenstunde im Garten“.

Etwas Sinnierliches liegt über ihnen, zugleich ein letztes Hindrängen zur Welt, ein Festsaugen an dem, was der Künstler mit liebendem Blick acht Jahrzehnte lang umfangen:

„Augen, meine lieben Fensterlein,
Gebt mir schon so lange holden Schein,
Lasset freundlich Bild um Bild herein:
Einmal werdet ihr verdunkelt sein!

Doch noch wandl' ich auf dem Abendfeld,
Nur dem sinkenden Gestirn gesellt;
Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt!"
(Gottfried Keller.)

Ganz für sich steht im Werk des „intimen Menzel" die Sammlung von vierundvierzig Aquarellen, die man „Das Kinderalbum" nennt. Als sich Menzels Schwester 1859 mit dem Musikdirektor Hermann Krigar vermählte und dieser Ehe bald zwei Kinder entsprossen, begann der Meister zur Ergötzung der Kleinen das „Kinderalbum" anzulegen, in das er Szenen aus Wald und Flur, Stadt und Dorf, aus dem Pflanzen- und Tierreich, die sich für den kindlichen Vorstellungskreis eigneten, eintrug. Die meisten dieser Blätter entstanden in der Sommerfrische Albrechtshof nächst Berlin, in einer ländlichen Gegend, die heute längst die Großstadt verschluckt hat. Dort schob Onkel Menzel den Kinderwagen, aß dicke Milch und malte die Tiere ab, die der Wirt des Albrechtshofs in einer kleinen Menagerie vereinigt hatte. Aber es verirrten sich auch in dieses Werk Motive, die Menzels ureigenstes Eigentum sind, auf deren künstlerische Ausformung keiner vor ihm verfiel: so die nächtliche Straße und besonders das abgebrochene Haus, als dessen letztes Überbleibsel eine verschlissene, ausgebleichte Tapete wehmütig an der Brandmauer des Nachbaranwesens trauert ... Zwanzig Jahre lang schuf und besserte Menzel an den Blättern des „Kinderalbums". Längst waren die jungen Krigars keine Kinder mehr, als der Onkel immer noch malte und wieder übermalte, bis das Werk, das ein Lieblingsstück im engeren Menzelschen Familienkreis war, in seinem heutigen Glanz erstrahlte. Im Jahre 1883 ist das „Kinderalbum" Staatseigentum geworden: Menzel verkaufte den sorgsam gehüteten Schatz zugunsten des Neffen und der Nichte an die Nationalgalerie in Berlin.

* * *

Menzels äußeren Lebensgang haben wir bis zu dem Augenblick verfolgt, da ihn der Auftrag zur Illustrierung des Kugler-Buches überraschte. Von dieser Stunde an beginnen seine Werke selbst zu sprechen, beredter als es ein Biograph vermöchte. Sie erzählen von einem stolzen Aufstieg, von milder Reife und von einem Ausklang, dem jede Spur der Hinfälligkeit des hohen Greisenalters fehlt. Von zahlreichen Reisen erzählen sie in der Heimat und in der Fremde, von Freude am Leben und am Schauen und von einer „Tätigkeit, die nie ermattet". Ein hagestolzer Herr ist Menzel bis an sein Lebensende geblieben — nicht nur im Sinne der Unbeweibtheit, sondern auch im Verstande einer gewissen Absonderlichkeit des Gemüts und der Lebensgewohnheiten. An seiner Schwester, mit deren Familie er seit den sechziger Jahren zusammenhauste, an den Kindern seiner Schwester und an ein paar erlesenen Freunden hing er mit zärtlicher Liebe und Treue, im übrigen hielt er es mit dem Goethe-Wort: „Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt." Frauen haben in seinem Leben keine Rolle gespielt; für die schöne, junge Dame, deren Bildnis jetzt in der Nationalgalerie hängt, soll er sich einst interessiert haben, indessen hatte bald wieder sein bissiges Wort Geltung: „Wozu sollte man sich ein weibliches Krokodil mit anderen Augen ansehen als ein männliches?" Seinen repräsentativen Pflichten, die ihm als Ritter des Schwarzen Adlerordens, als Ehrenbürger von Berlin und Breslau, als Großwürdenträger verschiedener Akademien erwuchsen, bemühte er sich nachzukommen, so lange es die Jahre erlaubten. Freilich war er nie so ganz mit dem Herzen dabei und die Ehrungen, die ihm zuteil wurden, wären ihm nur dann ganz willkommen gewesen, wenn sie ihm, wie er einmal scherzhaft sagte, — Steuerbefreiung gebracht hätten. In sein merkwürdig nüchternes Atelier an der Sigismund-

straße, dessen einziger Schmuck das unvollendete Leuthen-Bild war, ließ er keine Fremden ein, selbst Prinzen und Prinzessinnen schickte er unter der Türe nach Hause. Die Arbeit war ihm Genuß, er malte und zeichnete, bis beide Hände ermüdet in den Schoß sanken, denn wie er mit der Linken den Zeichenstift führte, so regierte er mit der Rechten den Pinsel. Den Rest des arbeitsreichen Tages verbrachte er am liebsten allein in einer bürgerlichen Alt-Berliner Weinstube, wo man ihn kannte und seine Besonderheiten respektierte. Er rauchte nie und spielte nie. Zu Bette ging er spät, trotzdem stand er früh wieder auf, er mutete sich Übermenschliches zu, verlangte es aber auch von den anderen. Für Tiere hatte er eine große Vorliebe und gelegentlich gab er seinem hartgesottenen Junggesellenherz einen Stoß und schmeichelte einem Kinde. Die Natur liebte er auf seine Weise — nicht laut und schwärmerisch, sondern still und innig. Am Theater fand er nichts Besonderes, obwohl er mit seinem „Théâtre Gymnase“ und seiner „Vorstellung im Bauerntheater zu Kiefersfelden“ in drastischen Gegensätzen das Wesen des Theaters und des Publikums umschrieb. „In Lachstücken lache ich nicht, in Rührstücken weine ich nicht“, sagte er einmal. Vor allem aber waren ihm die Liebesszenen auf dem Theater zuwider. Musik liebte er sehr. Sein Schwager Krigar, der Musikdirektor, hatte ihn zu Richard Wagner geleitet. Der ersten Aufführung des „Rings des Nibelungen“ wohnte Menzel bei, Wagner selbst zeichnete er, wie er mit charakteristischer Gebärde am Regietisch sitzt (1876). Johannes Brahms verehrte er aufs tiefste. Als er einmal in Wien war, wollte er Brahms besuchen, traf ihn aber nicht an. Er bat, man solle ihm des Meisters Arbeitszimmer zeigen, trat ein, schaute sich lange um und kritzelte auf einen Zettel: „Ich wollte einmal in Ihrem Dunstkreis geatmet haben. Menzel.“

Das Greisenalter machte Menzel wenig Beschwerden. Seinen Tod ahnte er. Am 31. Dezember 1904 schrieb er in seinem Neujahrsbrief an den Kaiser: „Jedes Jahr ist für mich wie immer einen Monat kürzer! — so auch dieses! Die letzte Stunde ist vor der Tür!!!“ Menzel war nicht eigentlich krank, sein Ende war ein plötzliches Verlöschen. Er hatte beinahe das neunzigste Lebensjahr erreicht. Am 9. Februar 1905 starb er. In der Rotunde des Alten Museums wurde die Leiche aufgebahrt. Der

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

In der Galerie zu Sanssouci

Kaiser und die Kaiserin standen vor dem kleinen Sarg, der fast wie ein Kindersärglein aussah und doch die Hülle eines der besten und geistesgewaltigsten Männer Deutschlands barg. Potsdamer Gardegrenadiere in ihrer historischen Uniform hoben das Särglein auf ihre Schultern und trugen es zu dem Hofleichenwagen, der es nach dem Ehrengrab auf dem Friedhof verbrachte. Hinter dem Sarge schritt der Kaiser und das Kapitel der Ritter vom Schwarzen Adlerorden . . .

* * *

Als in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die Geschosse englischer Panzerschiffe die Wälle Alexandriens in kleine Steine zerschlugen, beschlich Menzel bange Sorge. Er dachte: müssen solche Riesenmauern, die für Jahrtausende getürmt schienen, ein Raub der Zeit und widriger Schicksale werden — wie mag es da erst meinen Werken ergehen! Was wird von den Tafeln, Leinwanden und Blättern, die ich mit Farben und Strichen bedeckte und die vom Fleiß vieler rastloser Jahrzehnte künden, sich in eine fernere Zukunft hinüberretten?

Aus solcher Stimmung erwuchs die Zeichnung „Chronos und der Genius", die Bismarck in die Hände fiel und wohl auch den Kanzler nachdenklich stimmen mochte. Das geflügelte Bübchen redet in possierlich-rührender Art auf den grimmigen Sensenschwinger ein und fleht ihn an, seiner zu schonen. Auf einer Variante des Blattes, die ein Jahrzehnt später entstand, ist der Genienbub rechtschaffen grob geworden, er zaust den unentwegt die Sense wetzenden Zeitgott an den Haaren und sucht den erstaunt Aufschauenden an seinem Vernichtungswerk zu hindern. In Blättern dieser Art, die geistreiche und humorvolle Allegorien sind, liegt Menzels Wunsch an die Nachwelt eingeschlossen, ein stolz-bescheidenes Schonet-meiner! Vergeßt-meiner-nicht!

Mein Werk, scheint Menzel wie in einem Vermächtnis zum deutschen Volk zu sprechen, möchte gern die Zeiten überdauern, ob es auch draußen und drinnen stürmt und braust. Bewahrt es, denn es ist deutsch! Ein treuer deutscher Mann und deutscher Künstler hat es geschaffen — und deutschen Wesens ist es ein Spiegel . . .

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

Erster Teil: Der Ruhmes-künder Friedrichs des Großen

Friedrich der Große

Standartenjunker der Garde du Corps
(Aus dem Holzschnittwerk Langes: „Die Soldaten des Königs Friedrich II.“)

Die Tafelrunde Friedrichs des Zweiten in Sanssouci *

Kronprinz Friedrich besucht den Maler Pesne bei der Arbeit *

Wasserfahrt in Rheinsberg *

Mit Genehm. des Kunstverlags Stiefbold & Comp., Berlin W 35

Friedrich der Zweite und die Tänzerin Barbarina *

Voltaire beim Ankleiden *

Friedrich der Zweite in jüngeren Jahren

Prinzessin Amalie von Preußen *

Hofball in Rheinsberg *

Mit Genehm der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg

Flötenkonzert Friedrichs des Zweiten in Sanssouci *

Die Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741 *

Ansprache Friedrichs an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen (unvollendet) *

Mit Genehm. von Ernst Keils Nachfolger (August Scherl) in Leipzig

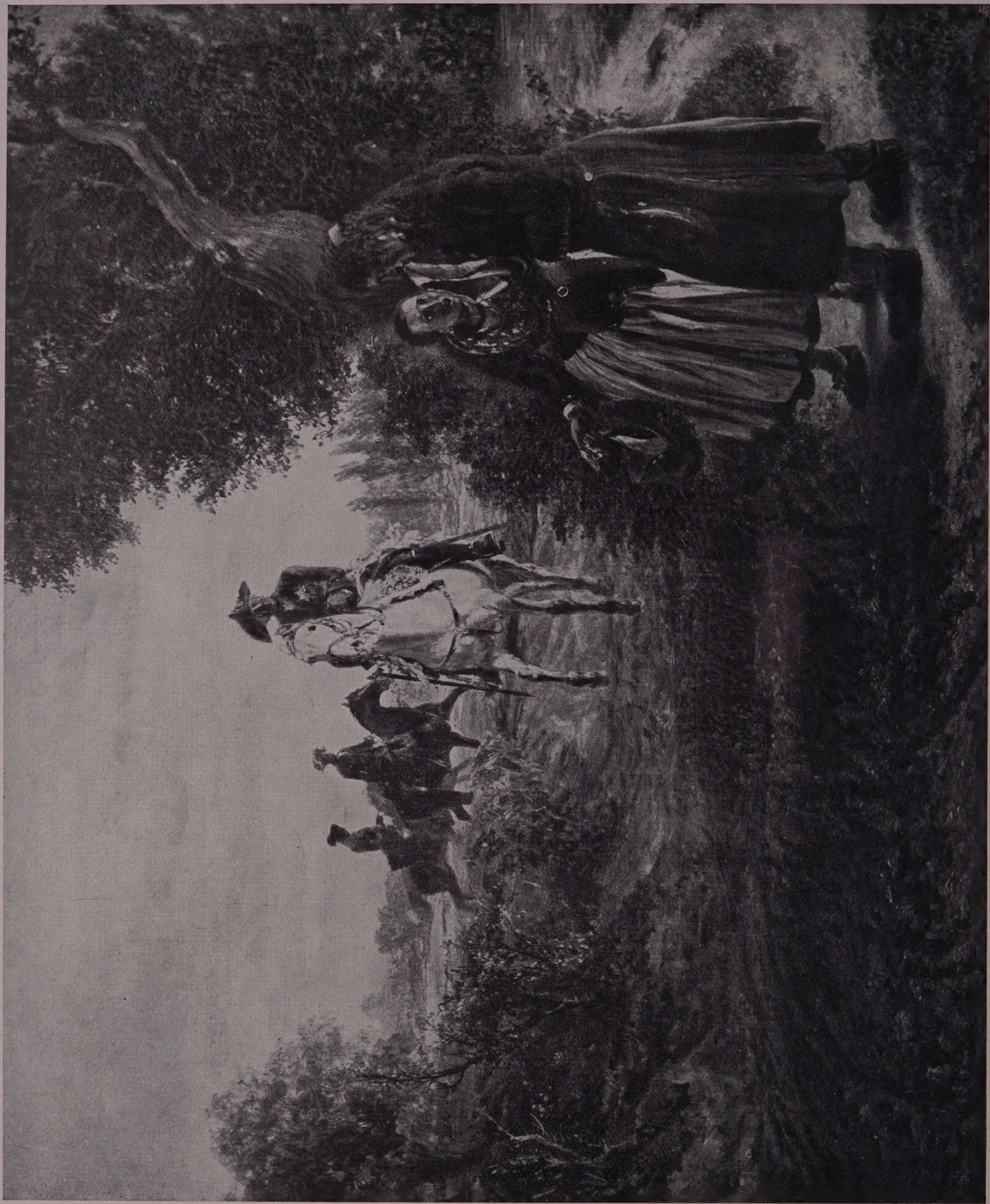
Friedrich der Zweite in Lissa *

Mit Genehm. des Kunstverlags Stiefbold & Comp., Berlin W 35

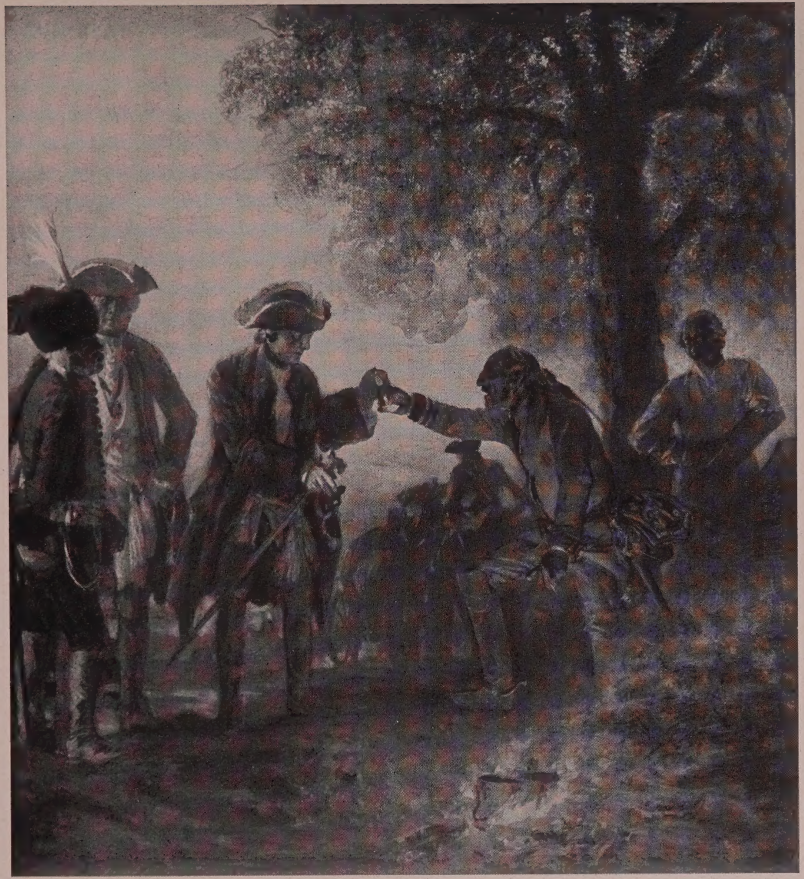
Friedrich und die Seinen bei Hochkirch *

Friedrichs Begegnung mit Kaiser Joseph dem Zweiten in Neiße *

Friedrich der Zweite am Sarge des Großen Kurfürsten *



Die Bittschrift



Friedrich und Zieten *

Friedrich und General Fouqué *

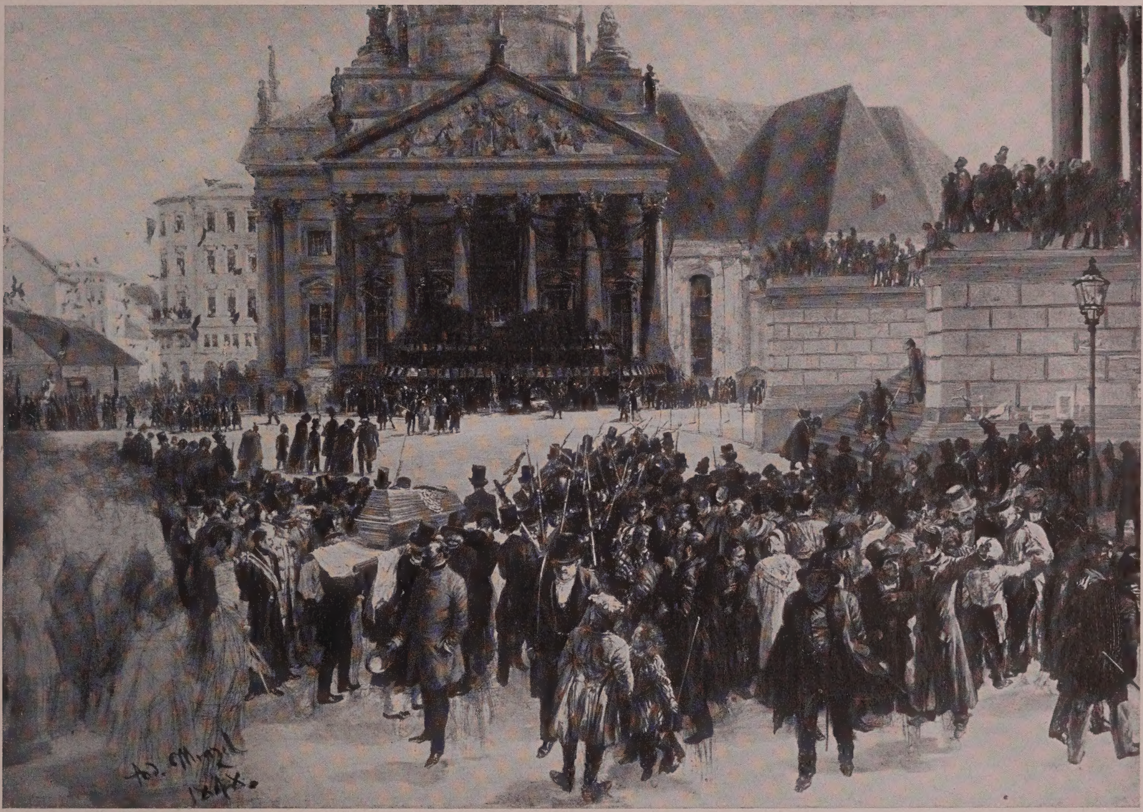
Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

Zieten *

Zweiter Teil: Menzels Bilder von Begebenheiten und Zuständen seiner Zeit

Borussia

Predigt in der alten Klosterkirche in Berlin *
(Erinnerung an Schleiermacher)



Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

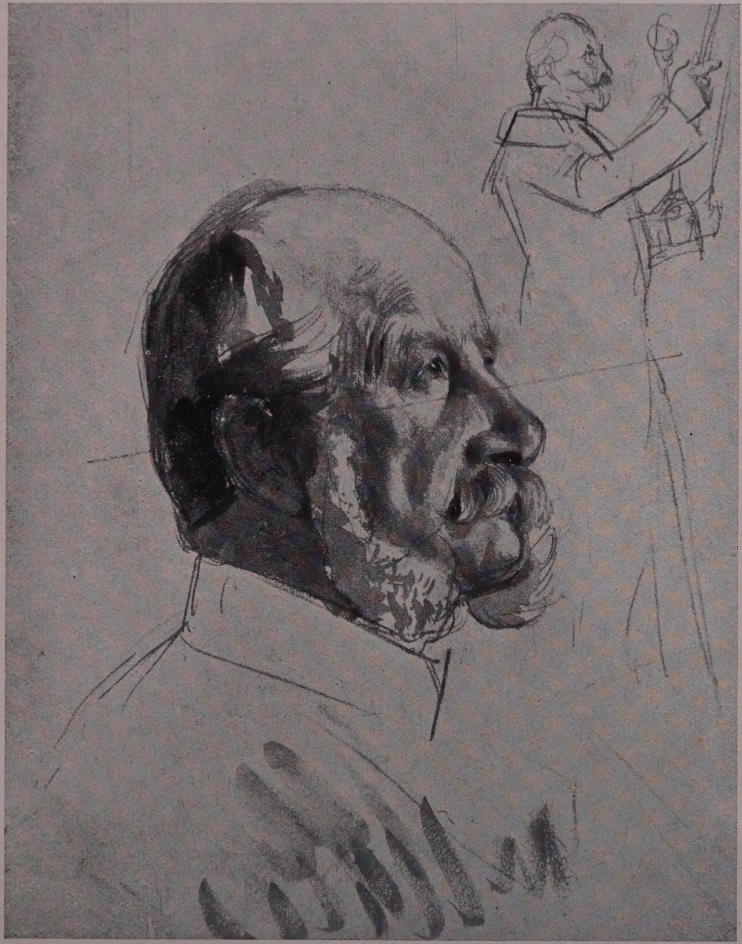
Aufbahrung der Märzgefallenen in Berlin *

Krönung des Königs

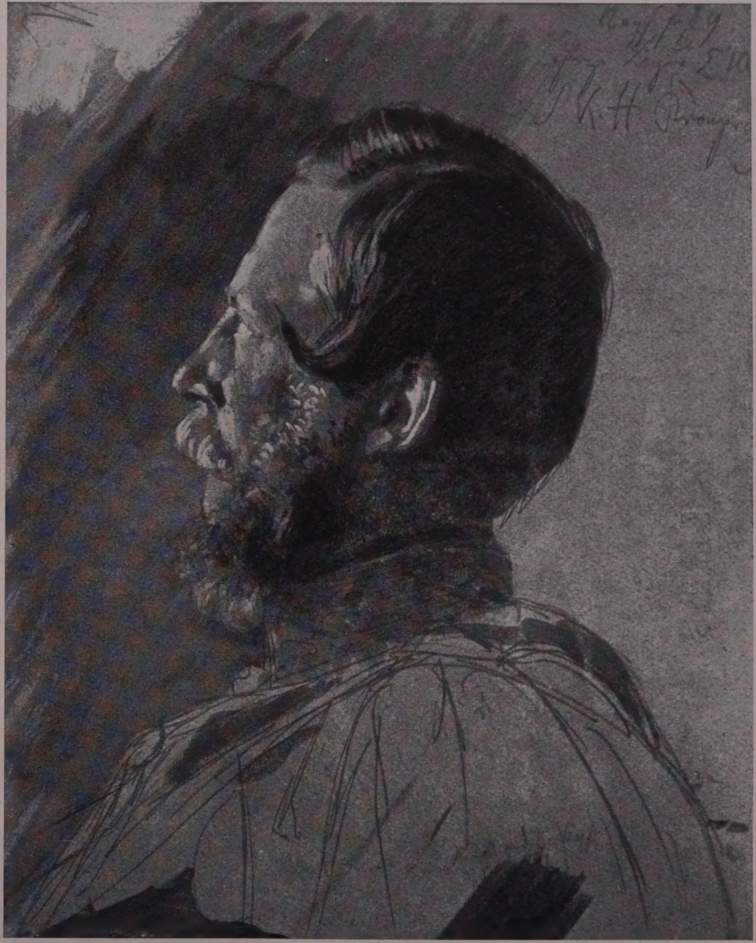
Wilhelm I. in Königsberg *

Krönung des Königs Wilhelm I. in Königsberg (Ausschnitt aus der linken Bildseite)

Krönung des Königs Wilhelm des Ersten in Königsberg 1861: Ausschnitt aus der rechten Bildseite



Wilhelm der Erste, König von Preußen



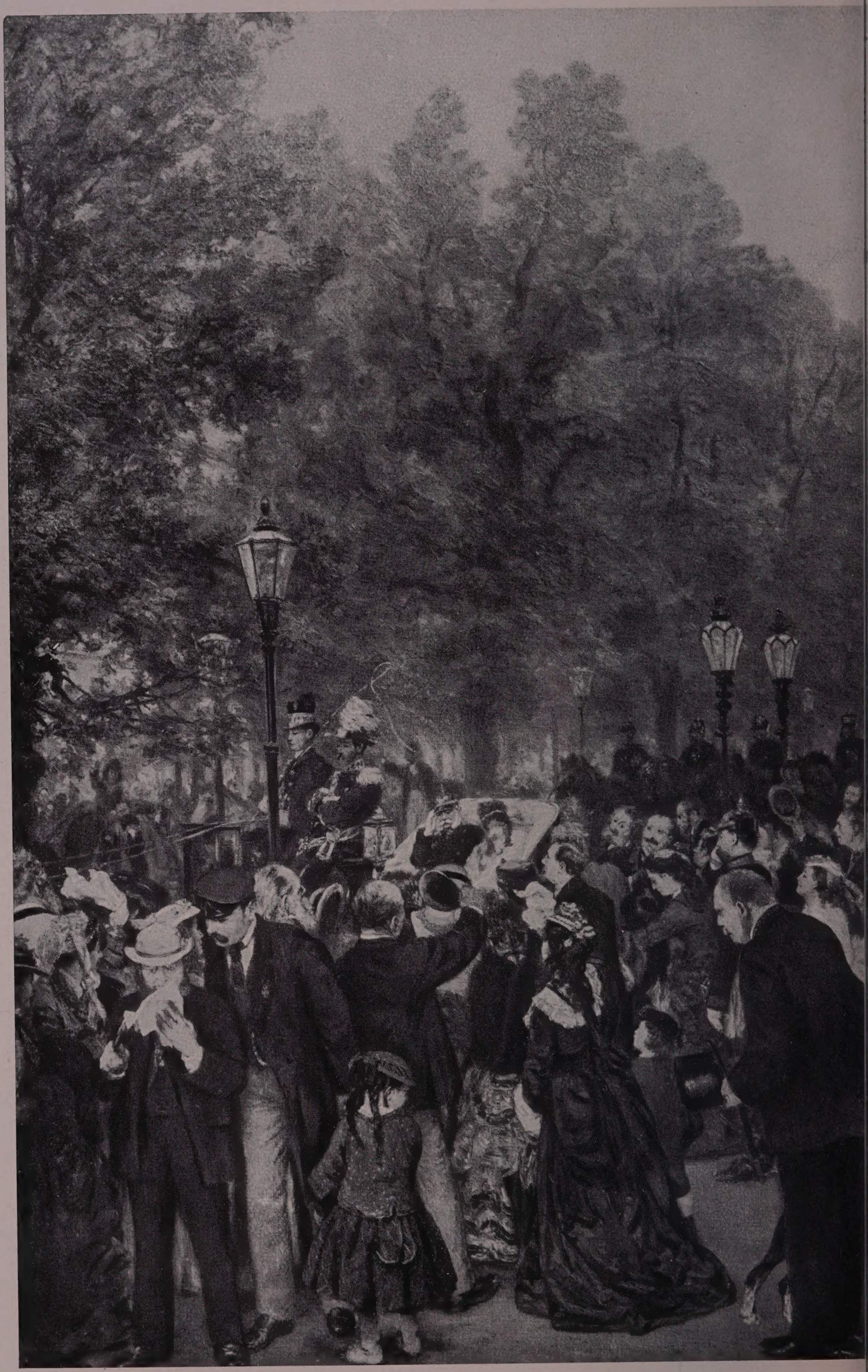
Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preußen

(Porträtskizzen zum Krönungsbild)

Otto Graf von Bismarck-Schönhausen

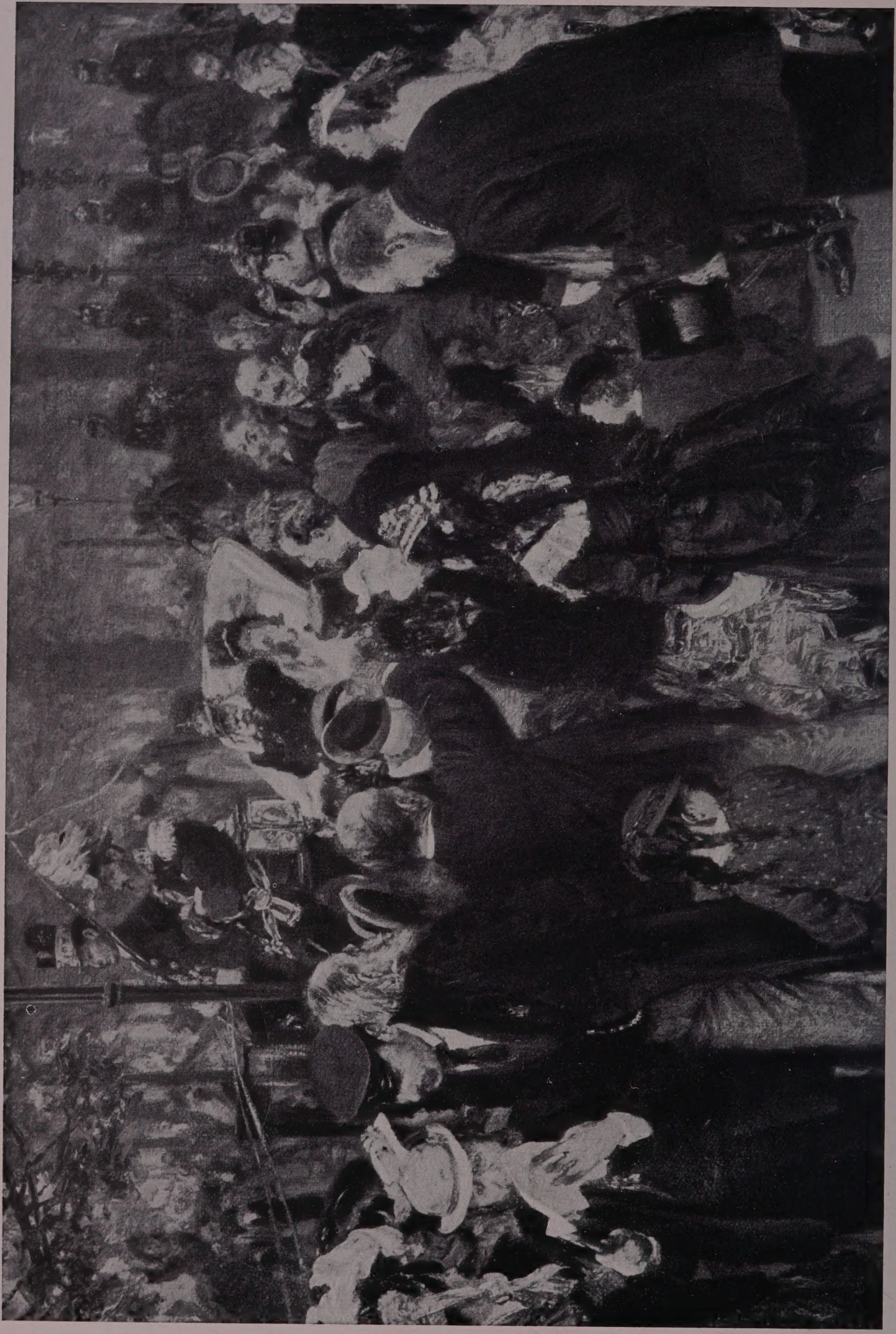
Hellmuth Graf von Moltke

(Porträtskizzen zum Krönungsbild)



Abreise des Königs Wilhelm des A

en zur Armee am 31. Juli 1870*



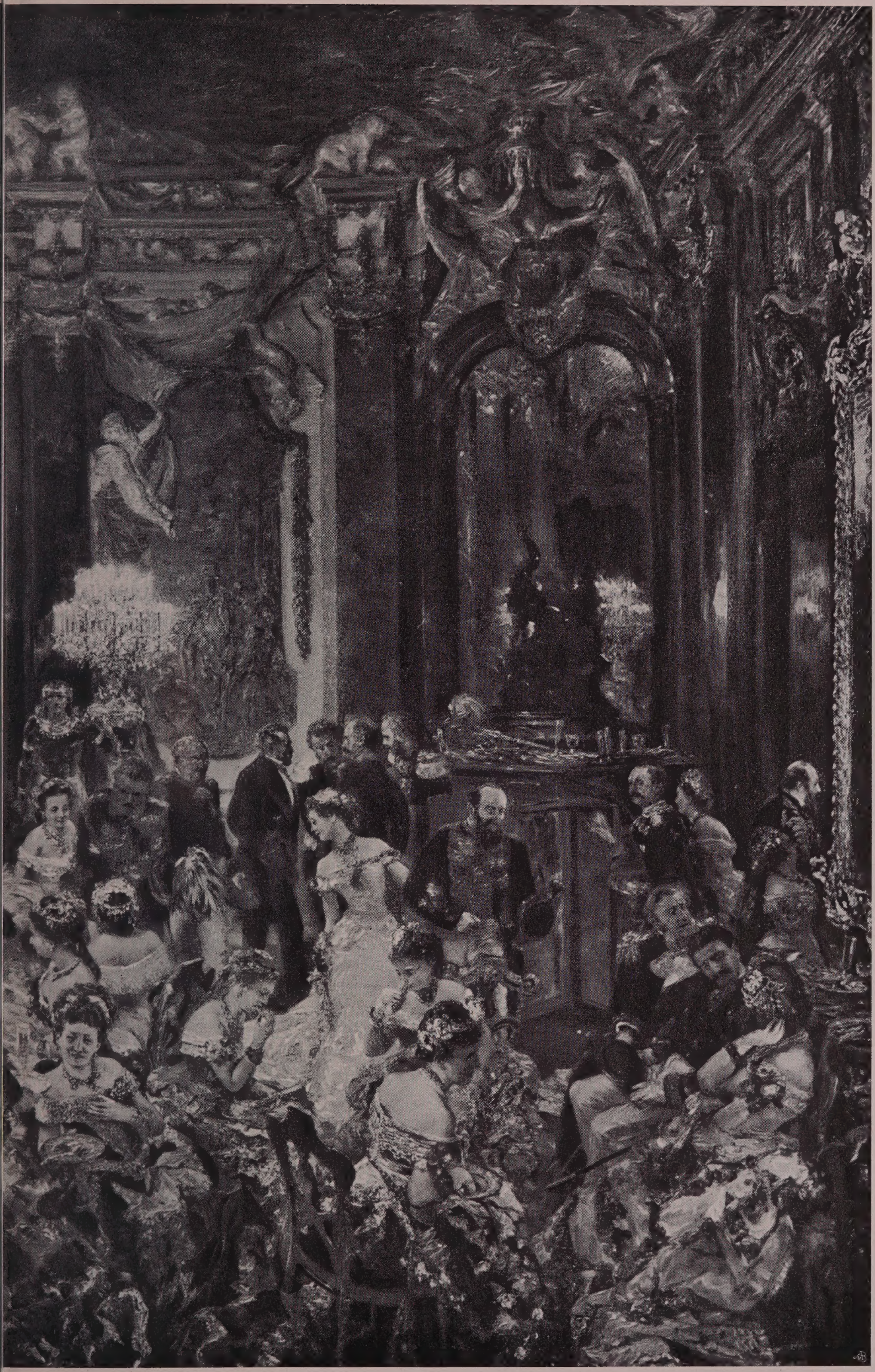
Ausschnitt aus dem Bilde: Abreise des Königs Wilhelm des Ersten zur Armee

Salon der Frau von Schleinitz am 29. Juni 1874 *

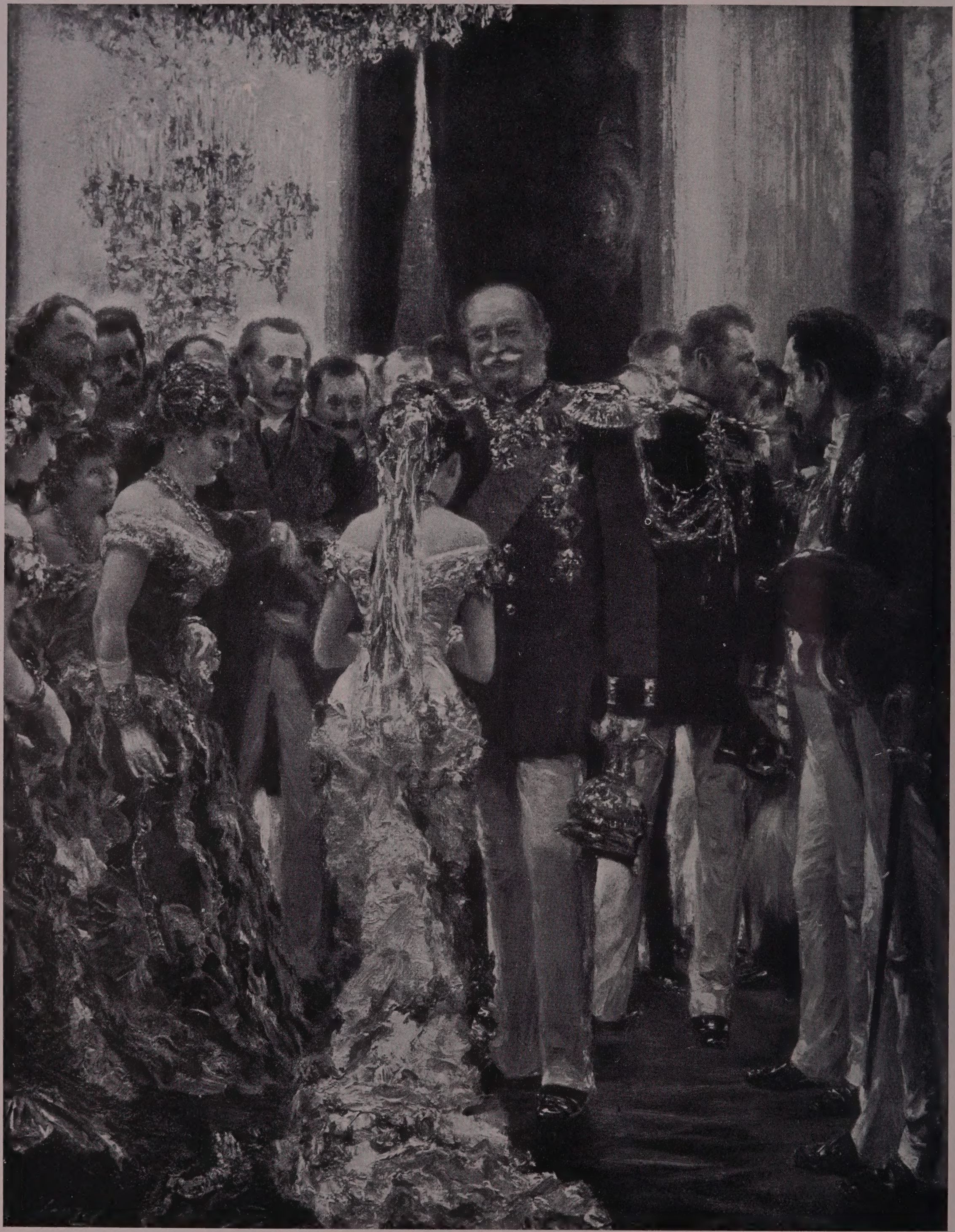
Graf Seckendorf — Graf Pourtalès — A. v. Werner
v. Helmholtz — H. v. Angeli — Gräfin Brühl — Kronprinz Friedrich — Fürst Hohenlohe-Langenburg
Frau v. Helmholtz — Kronprinzessin
Frau v. Schleinitz — v. Schleinitz

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg

Ballsouper im S



loſſe zu Berlin *



Am Hofe des Kaisers Wilhelm des Ersten

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

Im Weißen Saal

Ballpause bei einem Hoffest im Schlosse zu Berlin

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg

Das Eisen

ılzwerk *

Die Berlin-Potsdamer Bahn*

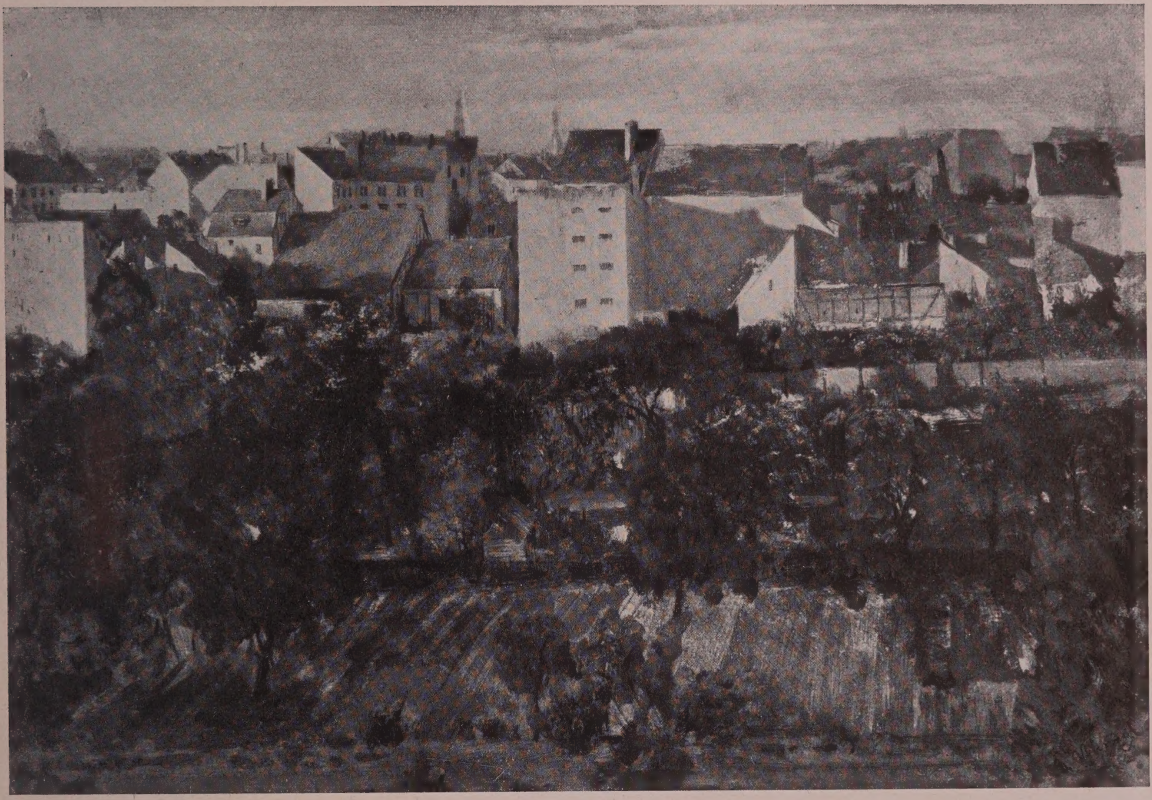
Dritter Teil:
Maler und Zeitgenosse

Menzel und seine Angehörigen *

Der Pelz des Künstlers

Das Balkonzimmer (1845) *

Menzels Zimmer in der Ritterstraße (1847)



Blick auf Hinterhäuser (um 1847)

Bauplatz mit Weiden (1846)

Am Kreuzberg bei Berlin (1847)

Garten des Justizministeriums in Berlin (um 1848)

Blick in den Park des Prinzen Albrecht in Berlin (1846)

Palaisgarten des Prinzen Albrecht in Berlin (1846)

Der Bruder des Künstlers (1848) *

Die Schwester des Künstlers („Beim Lampenlicht“) (1847)*

Mit Gen. der Vereinig. der Kunstfreunde in Berlin

Oberstabsarzt Dr. Puhlmann (1850) *

Dr. Eitner (1850) *

v. Biehler, General der Infanterie (1850) *

Schriftsteller Smidt (1850) *

Familiengruppe bei Lampenlicht (um 1848) *

Maercker
späterer Justizminister

Frau Maercker

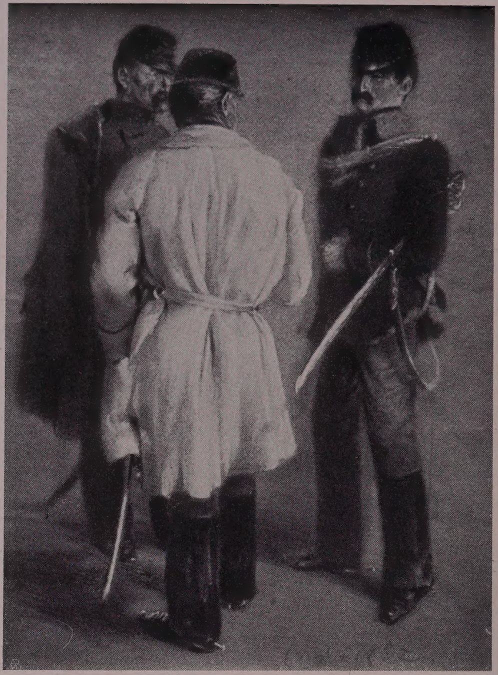
Frau Emilie' Krigar-Menzel
Adolf Menzel

Töchterchen des Justizministers Maercker (1848)

Mädchen am Sofa (1848)

Schlafendes Kind (1848)

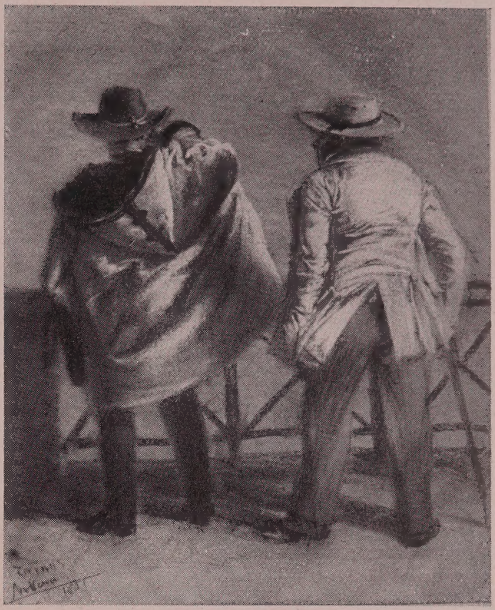
Frau Klara Schmidt von Knobelsdorff (1848) *



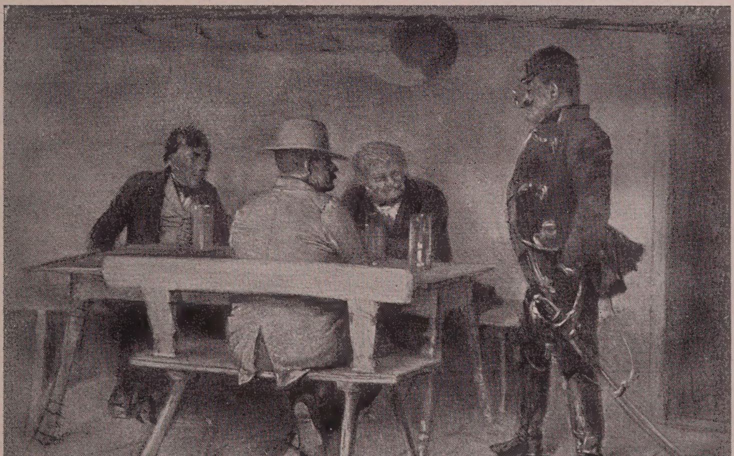
Österreichische Offiziere (1852)

Im Freien (1852)

Herr und Dame (1851)

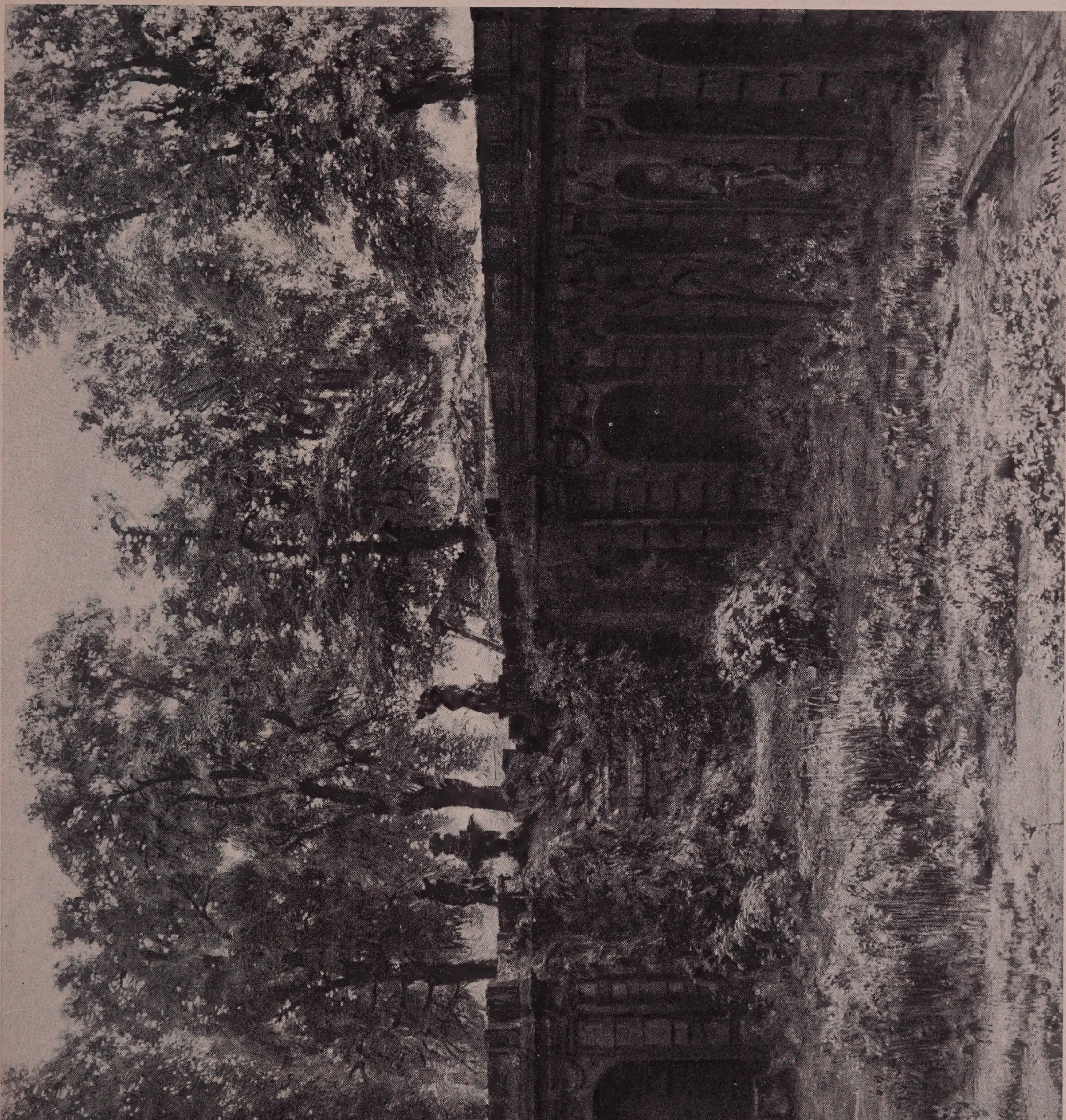


Zwei Badegäste (1850)



Im Peterskeller in Salzburg (1852)

Ruine Rheinfels (1855)



Zwinger zu Dresden (1850)*

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

Théâtre Gymnase (1856) *

Sonntag im Tuileriengarten in Paris (1867) *

Wochentag in Paris (1869) *

Reiseerinnerung von der Saale bei Kösen (1865)

Im Garten der Serviten in Innsbruck (1859)

Skizze aus Thüringen (um 1860)

Fackelzug auf dem Askanischen Platz in Berlin (1858)

Brand eines Hauses (1863)

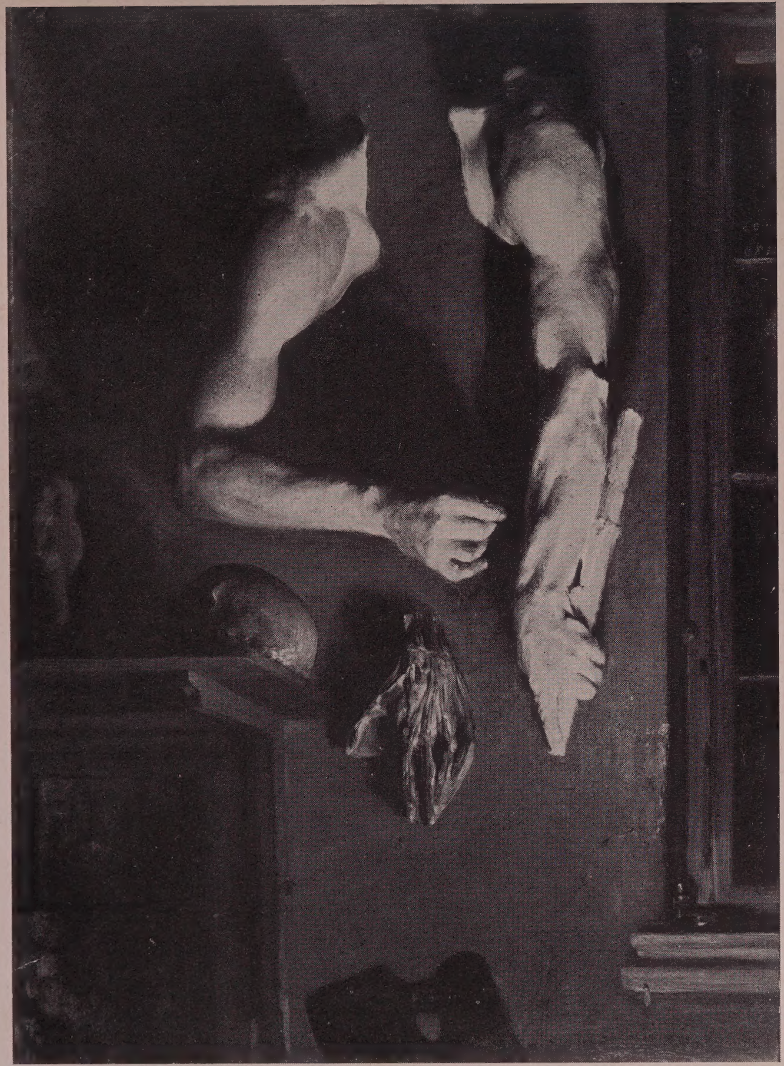
Feuersbrunst (1853)

Fabrikgebäude im Mondschein (um 1848)

Maurer an einem Neubau (1875)

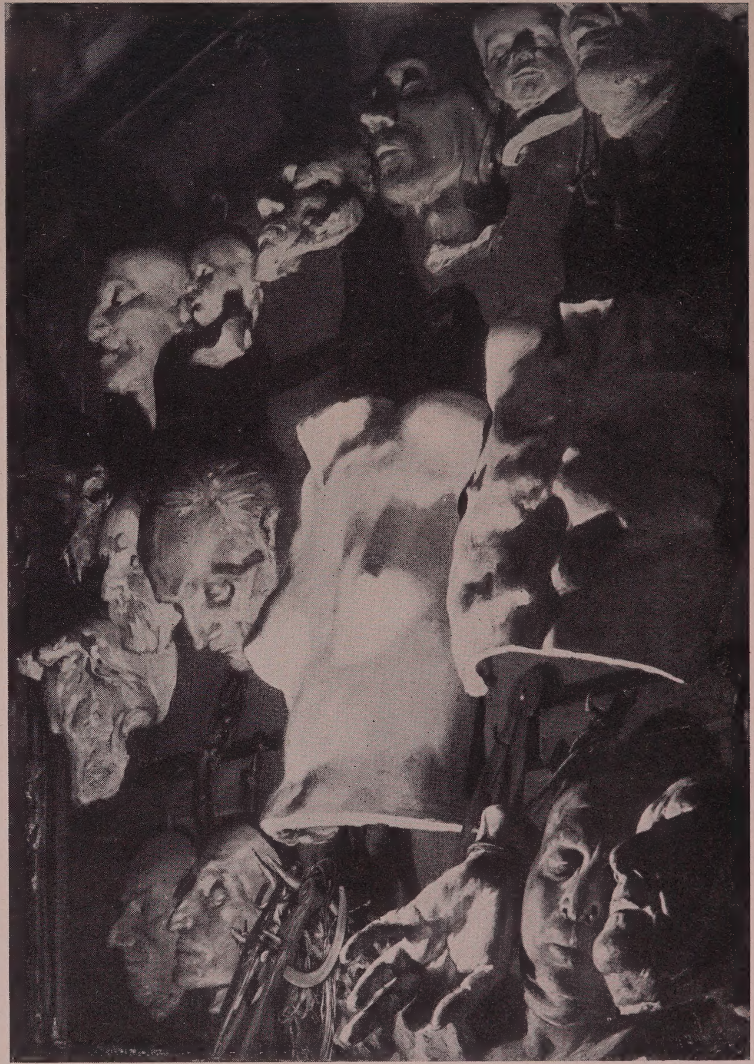
Hof in der Marienstraße in Berlin (1867) *

Blick aus dem Fenster in der Marienstraße in Berlin (1867) *



Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

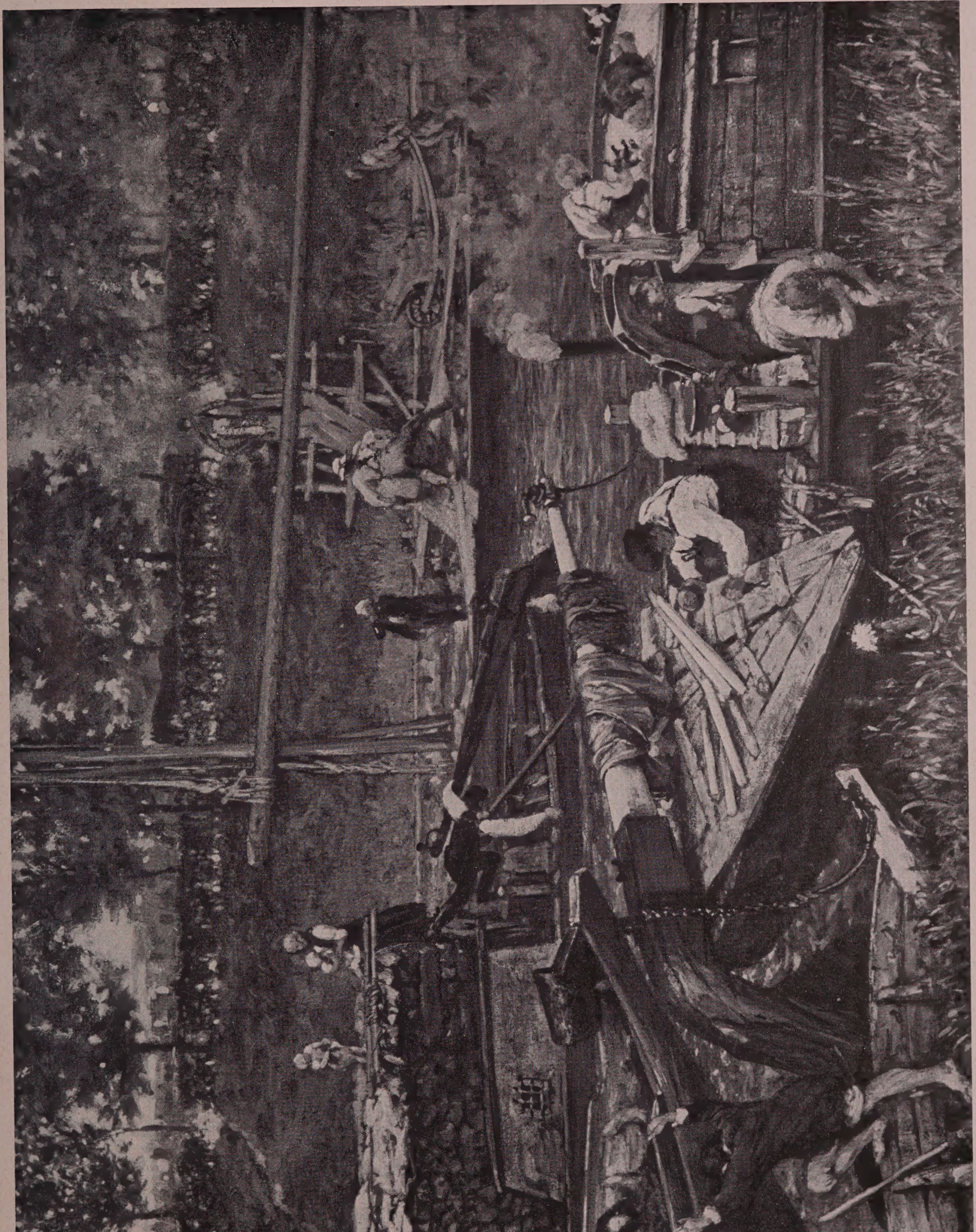
Atelierwand (1852) *



Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

Atelierwand (1872) *

Gottesdienst in der Buchenhalle zu Bad Kösen (1868)



Neuer Schiffahrtskanal in Berlin (1867)

Trockenplatz

Zulukaffern

Aus dem „Kinderalbum“, entstanden 1860–1880 *

Ehemalige Gartenwirtschaft Moritzhof in Berlin

Chinesinnen und Fasanen

Aus dem „Kinderalbum", entstanden 1860—1880 *

Straße bei Nacht

Hirsch im Zoologischen Garten

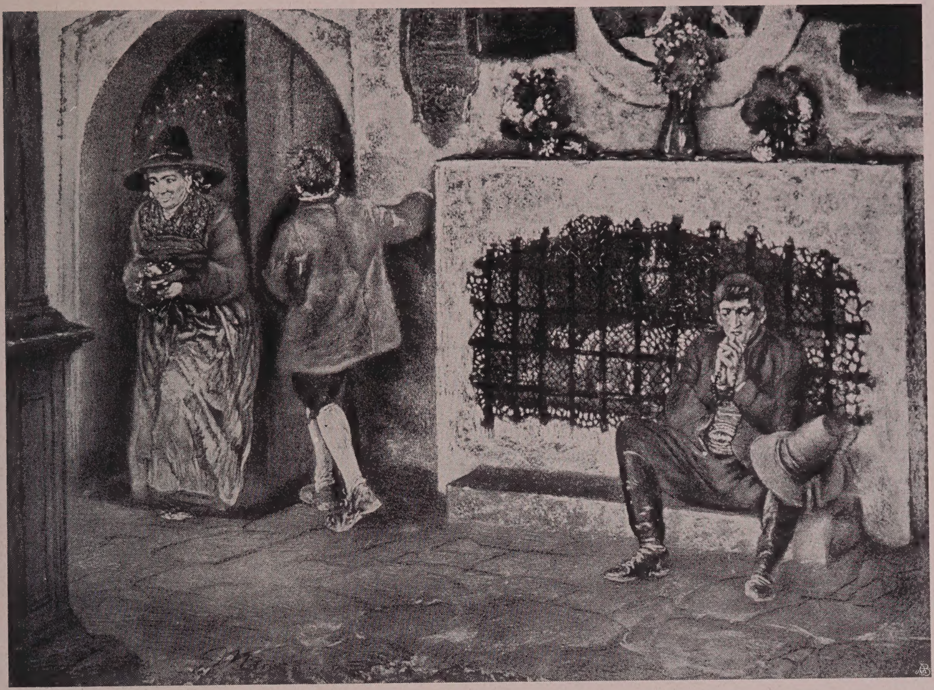
Aus dem „Kinderalbum“, entstanden 1860—1880 *

Abgebrochenes Haus

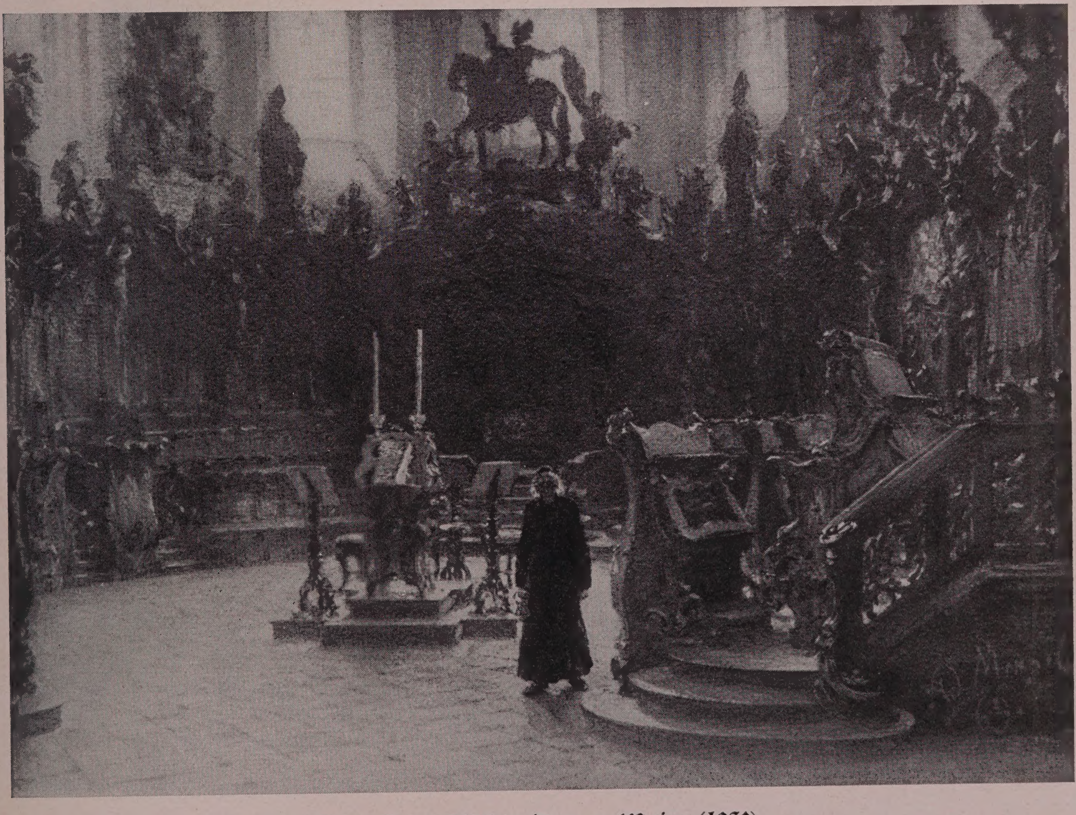
Das Kalb

Aus dem „Kinderalbum“, entstanden 1860—1880 *

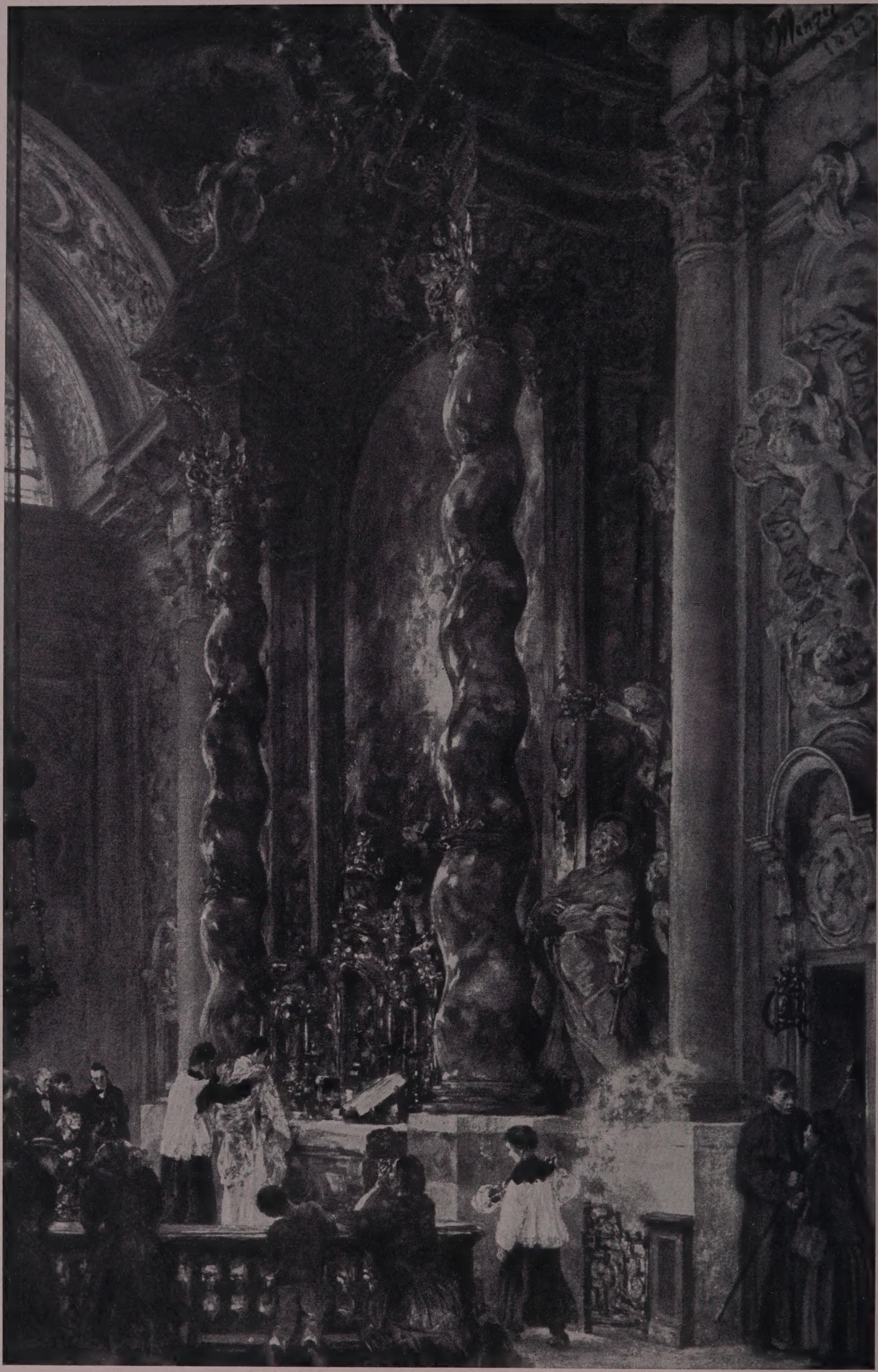
Hofgastein (1874) *



An der Kirchentür zu Fügen im Zillertal (1859)

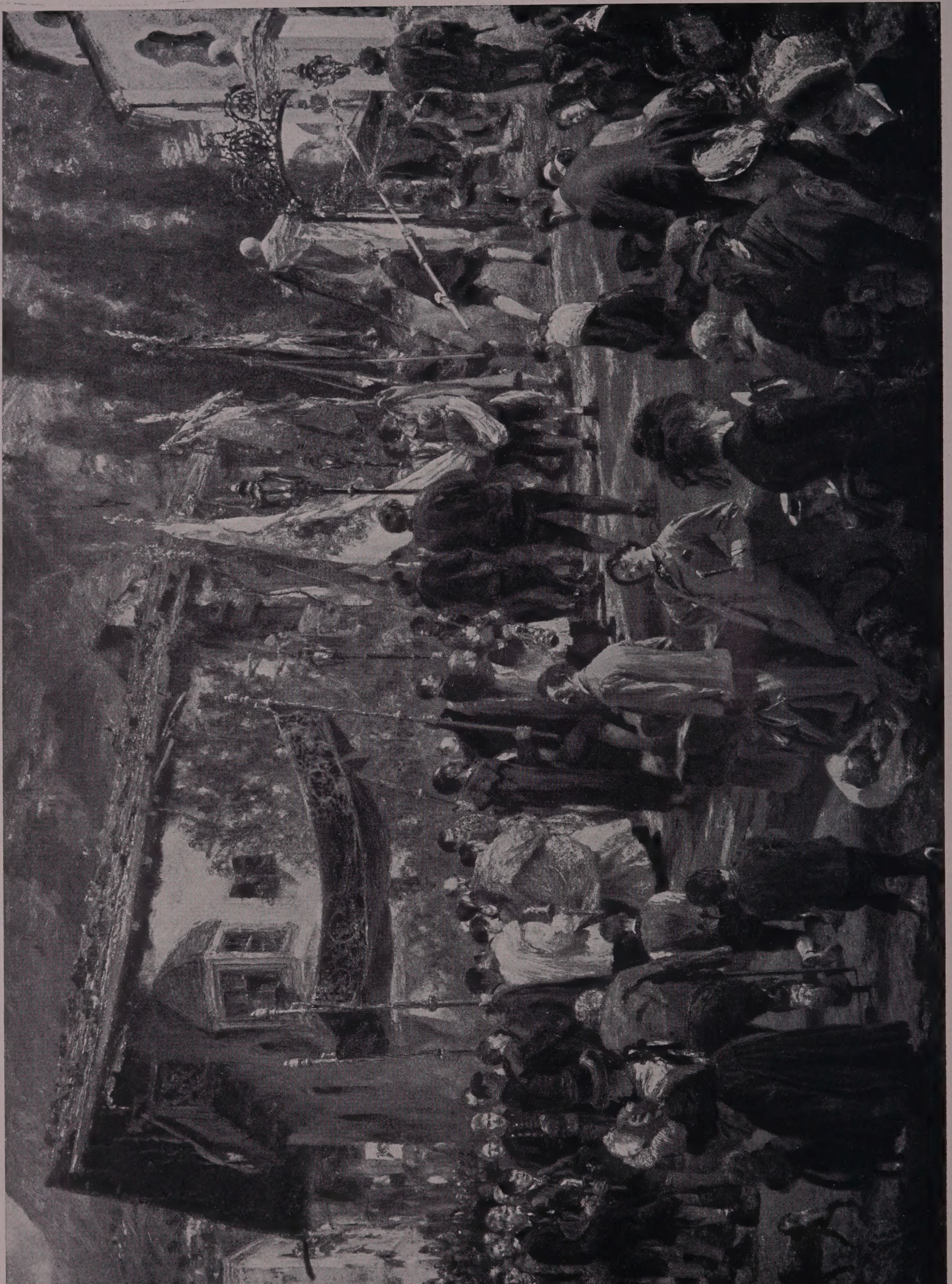


Das Chorgestühl im Dom zu Mainz (1869)



Hochaltar der Damenstiftskirche zu München (1873)

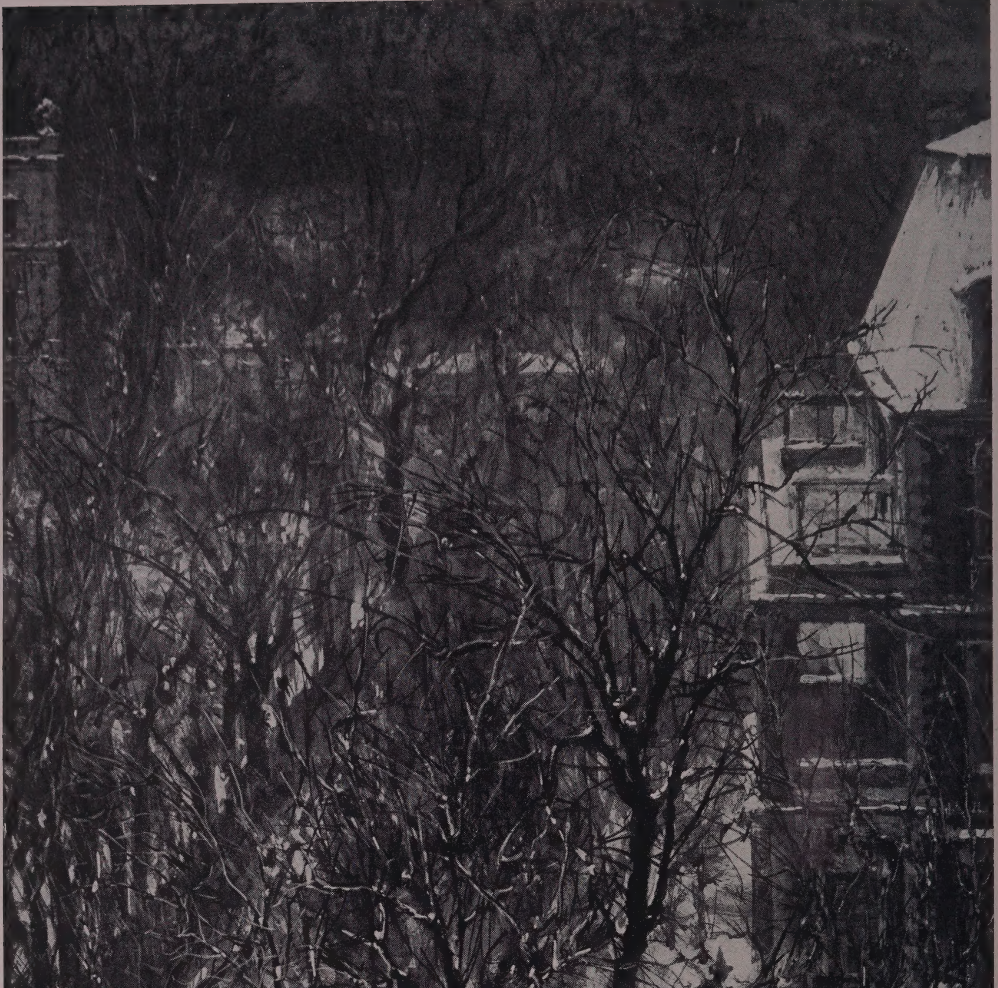
Kanzelpredigt in der Pfarrkirche zu Innsbruck (1881)



Prozession in Gastein (1880)

Mit Genehmigung der Illustrierten Zeitung in Leipzig

Piazza d'Erbe in Verona (1884)*

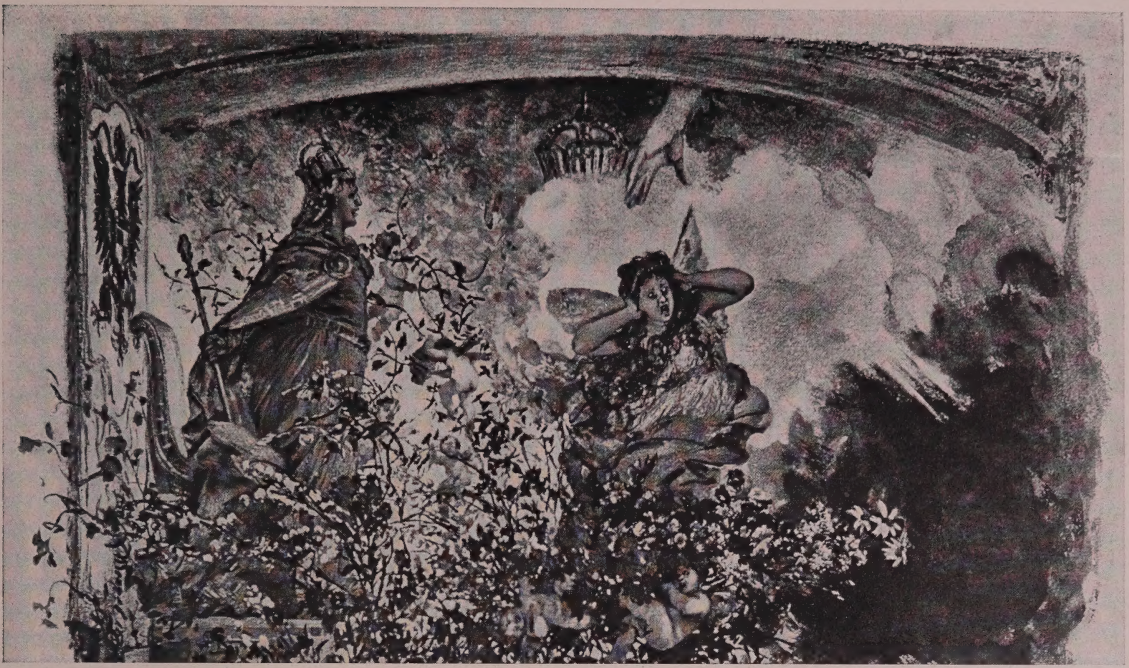


Aschermittwochmorgen in Berlin (1885)

Das Frühstücksbüfett im Kurgarten zu Kissingen (1893) *

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

Morgenstunde im Garten (1890)



Adresse der Akademie der Künste an Kaiser Wilhelm den Ersten nach dem Attentat 1878 (Ausschnitt)

Erläuterungen zu den Bildern

(Ein * nach dem Bildtitel bedeutet, daß das Bild nachstehend erläutert wird)

Erster Teil: Der Ruhmeskünder Friedrichs des Großen

Seite 43: **Die Tafelrunde in Sanssouci** versetzt in das Jahr 1750 in den runden Speisesaal des Schlosses. Die angeregte, geistige Stimmung, die diesen Kreis auszeichnete, bildet den Ausgangspunkt der Komposition. Im Mittelpunkt der geselligen Gruppe erblickt man den König, der über den General von Stille hinweg sich mit Voltaire unterhält. Die Mehrzahl der Gäste des Königs, deren Namen die von Menzel

Umrißzeichnung zu dem Bilde „Tafelrunde" (Siehe Seite 43)

selbst gezeichnete Erklärungstafel nennt, lauscht auf Voltaires witzige Worte. In bezug auf das Leben in Sanssouci schreibt Kugler: „Voltaires Gegenwart brachte in der Tat einen Reiz in das Leben von Sanssouci, der alles zu schnellerer Bewegung, zu vollerer Äußerung der Kräfte mit fortriß. Jeder war bedacht, sich ganz zusammen zu nehmen, um so der scharfen Überlegenheit des Dichters entgegentreten zu können.... Dabei blieb in dem engeren Kreis aller Zwang, alles Zermoniell verbannt. Voltaire

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Tafelrunde Friedrichs des Zweiten

fand vollkommene Muße zur Vollendung seiner Arbeiten, die er in Frankreich, wo das Wort nicht frei war, hatte liegen lassen müssen. Er konnte sein Leben gestalten, wie er wollte; nur die Abendmahlzeit pflegte den Kreis der Vertrauten zum heitersten Genuße zu vereinen. Hier war alles Witz und Geist, und Voltaire und Friedrich standen einander als die Herrscher im Reiche des Geistes gegenüber." In dem hier gleichfalls abgebildeten Holzschnitt zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen ist Menzel mehr auf die einheitliche Stimmung, bewirkt durch die Nacht, die zu den hohen Flügeltüren hereindringt und vom Licht des Kronleuchters bekämpft wird, ausgegangen; bei dem Gemälde ist die gegenständliche Seite stärker betont, jedoch keineswegs auf Kosten des malerischen Eindrucks. — Das Bild

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Friedrich der Zweite besucht den Maler Pesne bei der Arbeit

entstand genau hundert Jahre, nachdem sich die dargestellte Szene abgespielt; es ist Menzels erstes großes Bild zur Friedrich-Geschichte und ist ganz erfüllt von dem Zauber der strahlenden Persönlichkeit des Königs und von dem Reiz dieser Kulturepoche: es erscheint deshalb hier an der Spitze der Friedrich-Bilder. Besitzerin des Werkes ist die K. Nationalgalerie in Berlin.

Seite 44 und 45: Die Bilder **„Friedrich besucht den Maler Pesne bei der Arbeit"** und **„Wasserfahrt in Rheinsberg"** entnehmen ihren Stoff den glücklichsten Jahren von Friedrichs Kronprinzenzeit. Kurz nach seiner Vermählung mit der Prinzessin Elisabeth Christine im Juni 1733 war Kronprinz Friedrich mit der Besitzung und dem Schlosse Rheinsberg bei Ruppin beschenkt worden. Durch seinen Freund, den Hauptmann Knobelsdorff, der später einer der größten deutschen Baumeister des Rokoko wurde, ließ Friedrich Rheinsberg verschönern und ausbauen; Antoine Pesne (1683—1757), ein Franzose von Geburt, aber schon seit 1711 als Hofmaler und Direktor der Akademie in Berlin, schmückte die Plafonds. Menzels Gemälde, das eine außerordentliche Bereicherung des Motivs und eine Steigerung des künstlerischen Ausdrucks dem Holzschnitt gegenüber bedeutet, zeigt Pesne an der Arbeit am Plafondgemälde, das den Aufgang der Sonne darstellt. „Auf einer Seite sieht man die Nacht, in dichte Schleier gehüllt, von ihren traurigen Vögeln und den Horen begleitet. Sie scheint sich zu entfernen, um der Morgenröte Platz zu machen, an deren Seite der Morgenstern in der Gestalt der Venus erscheint. Man sieht die weißen Pferde des Sonnenwagens und den Apoll, der die ersten Strahlen sendet. Ich halte das Bild für symbolisch und auf einen Zeitpunkt deutend, der vielleicht nicht mehr frei ist", sagte der berühmte Reisende Baron Bielfeld, ein Zeitgenosse des jungen Friedrich, in seinen Briefen. Als Pesne an dem Plafond arbeitete, mußte ihm Franz Benda, der begabte Geiger, auf der Violine vorspielen, um ihn bei Laune zu erhalten; ganz oben am Gerüst erblickt man Pesne selbst, der dem Modell durch eine Bewegung die Stellung angibt: ungesehen von allen beobachtet der Kronprinz den Vorgang. — Die „Wasserfahrt" hat als Schauplatz den See, der sich unweit des Schlosses ausdehnt, lieblich hingebettet zwischen Eichen und Buchen. Zwei Lustschiffe wiegten sich darauf und Friedrich liebte es, sich in seinen Mußestunden auf das schöne Gewässer hinausrudern zu lassen.

Seite 46 links: **Friedrich und die Tänzerin Barbarina.** Die gefeierte Tänzerin, die sich Friedrichs Gunst erfreute, ist nach dem Gemälde, das Antoine Pesne von ihr geschaffen, dargestellt (vergleiche auch Menzels Zeichnung der Barbarina „nach Pesne" Seite 6); außer dem König weilen dessen Freunde Major Chazot, Graf Rothenburg und Graf Algarotti (im Vordergrund rechts, knieend) bei der Tänzerin.

Seite 46 rechts: **Voltaire beim Anziehen.** Die Szene versetzt in die schönen Tage von Sanssouci; auf die Stimmung des Bildes trifft zu, was gelegentlich des Bildes der „Tafelrunde" gesagt wurde.

Umrißzeichnung zu dem Bilde „Flötenkonzert" (Siehe Seite 49)

Seite 47 rechts: **Prinzessin Amalie von Preußen,** König Friedrichs jüngere Schwester; ihr Bildnis kehrt wieder auf dem Gemälde „Flötenkonzert in Sanssouci".

Seite 48: **Hofball in Rheinsberg.** Das maskierte Fest am Hof des Kronprinzen in Rheinsberg ist aus der gleichen Stimmung heraus entstanden, die über den Bildern auf Seite 44 und 45 schwebt. Über Rheinsberg vergleiche das dort Gesagte.

Seite 49: **„Flötenkonzert Friedrichs des Zweiten in Sanssouci".** Über die historischen Persönlichkeiten auf dem Gemälde unterrichtet die beigegebene Erklärungstafel Menzels. Das Konzert findet zu Ehren der

Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Flötenkonzert

Schwester des Königs, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth statt. Das Lokal ist der mit Pesnes Gemälden geschmückte Konzertsaal des Schlosses Sanssouci. Die Situation ist so, daß der König soeben eine Kadenz beendet, während die Begleiter ihren Einsatz abwarten. Der an der Wand lehnende Quanz ist des Königs Lehrer im Flötenspiel. Zu dem hier beigegebenen Holzschnitt aus Kugler gehören die Sätze: „Die Stunde vor dem Abendessen wurde in der Regel durch Konzerte ausgefüllt, in denen Friedrich sein Lieblingsinstrument, die Flöte, übte. Zur bestimmten Stunde trat er, die Noten unter dem Arme, in das Konzertzimmer und verteilte die Stimmen, legte sie wohl auch selbst auf die Pulte. Er blies übrigens nur Konzerte, die Quanz für ihn gemacht hatte, oder Stücke eigener Komposition. Allgemein bewunderte man den tiefen, rührenden Ausdruck, mit welchem er das Adagio vorzutragen wußte. In seinen Kompositionen fand man eine Beobachtung des strengen Satzes, die eine für einen Dilettanten seltene musikalische Bildung zu erkennen gab; doch folgte er diesen strengen Schulregeln nicht so blind, daß er dadurch den freien Ausdruck seiner Phantasie hätte verkümmern lassen. Merkwürdig und seiner Zeit fast vorgreifend ist es, daß er selbst das Rezitativ in die Instrumentalkomposition auf eine Weise einzuführen wagte, welche zu ganz eigentümlichen Erfolgen führte. . . . Der alte Lehrmeister Quanz genoß bei diesen Konzerten besondere Vorrechte, die er geschickt in Anwendung zu bringen wußte. Er allein durfte dem König sein Bravo zurufen, was sonst nicht leicht ein anderer von den Musikern wagte. Zu tadeln wagte er zwar nicht ohne besondere Aufforderung, doch sparte er in solchem Falle den Bravoruf, äußerte sich auch anderweitig vernehmbar genug . . ."

Umrißzeichnung zu dem Bilde „Huldigung in Breslau" (Siehe Seite 50)

Seite 50: **Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau.** Bei Kugler liest man über diese im Anschluß an den schlesischen Feldzug des Jahres 1741 erfolgte feierliche Handlung: „Am 4. November traf Friedrich in Breslau ein, wohin die sämtlichen Fürsten und Stände des Herzogtums Niederschlesien bis an die Neisse beschieden waren, um die Erbhuldigung zu leisten . . . Der 7. November war zum Huldigungstage bestimmt. Ein endloser Zug bewegte sich durch das Gedränge des Volkes nach dem Rathause, wo in dem Fürstensaale die Zeremonie vor sich gehen sollte. Seit Jahrhunderten hatte die Stadt keinen ihrer Regenten in ihren Mauern gesehen; die Vorbereitungen zur Huldigungsfeier waren mithin eben nur so gut getroffen, als es sich in der Eile tun ließ. Ein alter Kaiserthron war für die Zeremonie neu eingerichtet worden; den österreichischen Doppeladler, der darauf gestickt war, hatte man dadurch zum preußischen umgestaltet, daß ihm der eine Kopf abgenommen und Friedrichs Namenszug auf die Brust geheftet wurde. Friedrich bestieg unter den glänzend Versammelten den Thron in seiner einfachen militärischen Uniform. Der Marschall hatte das königliche Reichsschwert, das er zur Seite des Königs halten sollte, vergessen; Friedrich half dem Übelstande schnell ab, indem er den Degen, der Schlesien erobert hatte, aus der Scheide zog und ihn dem Marschall hinreichte." Diese Szene ist es, die

Menzel wie seinerzeit auf dem Holzschnitt für das Kugler-Werk auch auf dem Gemälde festhielt. Die Namen der wichtigsten Beteiligten nennt die Erklärungstafel.

Seite 51: **Ansprache Friedrichs des Zweiten an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen.** Das unvollendete Gemälde (es fehlt vor allem die Hauptfigur, der König) gibt trotz der störenden Lücken, die namentlich den der fragmentarischen Gemälde ungewohnten Beschauer verwirren können, einen guten Eindruck von der anfeuernden Wirkung der Rede des Königs an seine Generale und Stabsoffiziere am 3. Dezember 1757, am Tage ehe das kleine preußische Heer mit seinen 32000 Mann den 90000 Österreichern entgegenrückte. In dieser Rede hieß es u. a.: „Ein Teil von Schlesien, meine Hauptstadt und alle meine darin befindlich gewesenen Kriegsbedürfnisse sind verloren gegangen und meine Widerwärtigkeiten würden aufs Höchste gestiegen sein, setzte ich nicht ein unbegrenztes Vertrauen in Ihren Mut, in Ihre Standhaftigkeit und Ihre Vaterlandliebe, die Sie bei so vielen Gelegenheiten mir bewiesen haben . . . Es ist fast keiner unter Ihnen, der sich nicht durch eine große, ehrenvolle Handlung ausgezeichnet hätte, und ich schmeichle mir daher, Sie werden bei vorfallender Gelegenheit nichts an dem mangeln lassen, was der Staat von Ihrer Tapferkeit zu fordern berechtigt ist. Dieser Zeitpunkt rückt heran . . . . wir müssen den Feind schlagen oder uns alle vor seinen Batterien begraben lassen. So denke ich — so werde ich handeln. Machen Sie diesen meinen Entschluß allen Offizieren der Armee bekannt; bereiten Sie den gemeinen Mann zu den Auftritten vor, die bald folgen werden, und kündigen Sie ihm an, daß ich mich berechtigt halte, unbedingten Gehorsam von ihm zu fordern. Wenn Sie übrigens bedenken, daß Sie Preußen sind, so werden Sie sich gewiß dieses Vorzuges nicht unwürdig machen; ist aber einer oder der andere unter Ihnen, der sich fürchtet, alle Gefahren mit mir zu teilen, der kann noch heute seinen Abschied erhalten, ohne von mir den geringsten Vorwurf zu leiden."

Seite 52: **Friedrich der Zweite in Lissa.** Friedrich der Große setzte am Abend der Schlacht von Leuthen, am 5. Dezember 1757, die Verfolgung des geschlagenen Feindes in der Richtung nach Lissa fort, nur von Zieten mit einem Trupp seiner Husaren und wenigen Kanonen begleitet. In Lissa bekamen die Preußen von den Österreichern Feuer, Friedrich wollte seinen Leuten einen Weg bahnen, kam von dem Haupttrupp ab und sprengte mit seinen Adjutanten über die Zugbrücke, welche zu dem herrschaftlichen Schlosse

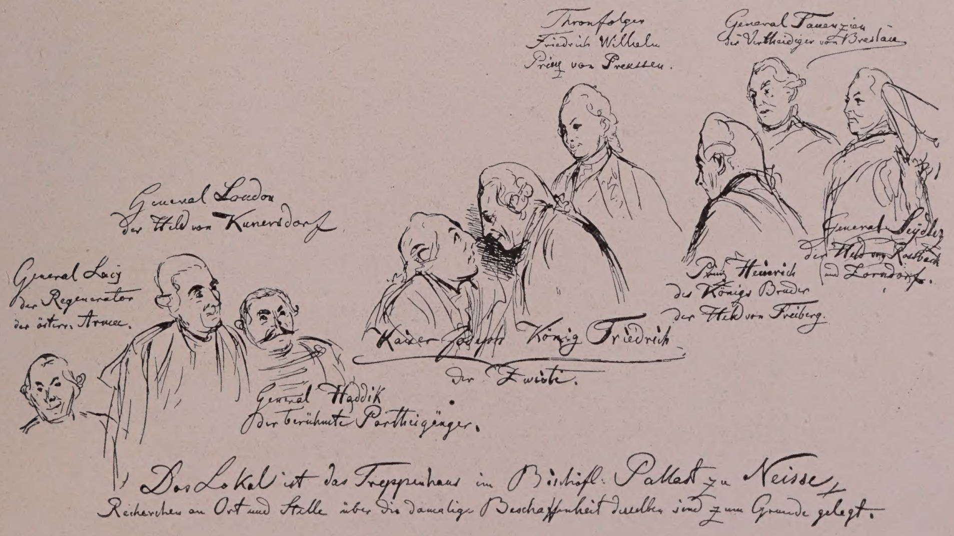
Holzschnitt aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen

Friedrich der Zweite in Lissa

von Lissa führte. „Kaum war er vor dem Schloßportal angekommen," sagt Kugler, „als eine Menge von hohen und niederen österreichischen Offizieren mit den Lichtern in den Händen aus den Zimmern und von den Treppen herabgestürzt kamen. Erstarrt blieben sie stehen, als Friedrich mit seinen Adjutanten ganz ruhig vom Pferde stieg und sie mit den Worten bewillkommnete: ‚Bonsoir, Messieurs! Gewiß werden Sie mich hier nicht vermuten. Kann man hier auch noch mit unterkommen?' Sie waren die größere Mehrzahl und hätten sich durch einen kühnen Entschluß der Person des Königs bemächtigen können; aber daran dachte in der Verwirrung niemand. Die österreichischen Generale und Stabsoffiziere ergriffen die Lichter und leuchteten dem König die Treppe hinauf in eins der ersten Zimmer. Währenddessen fanden sich auf dem Schlosse immer mehr Adjutanten und andere Offiziere ein; endlich war die Menge derselben so bedeutend, daß Friedrich verwundert fragte, wo sie denn alle herkämen; und jetzt erst hörte er, daß seine ganze Armee auf dem Wege nach Lissa sei."

Seite 53: **Friedrich und die Seinen bei Hochkirch.** Am 10. Oktober 1758 hatte Friedrich, von Bautzen aus vorrückend, das Dorf Hochkirch besetzt, als er sich plötzlich der ganzen weit überlegenen österreichischen Heeresmacht unter Daun gegenübersah. Die Stellung Friedrichs in Hochkirch war außerordentlich gefährdet, alle Generale Friedrichs, an ihrer Spitze Fürst Moritz von Dessau, machten dem König Vorstellungen und der Generalquartiermeister der Armee weigerte sich sogar, das Lager abzustecken, „weil er nicht dazu beitragen könne, die Armee in ihr Verderben zu jagen." Friedrich blieb indessen auf seinem Standpunkt, daß es nicht ehrenvoll sei, vor dem bloßen Anblick des Feindes umzuwenden. Drei Tage lang standen sich die Heere gegenüber und Friedrich hatte gerade für den 14. Oktober ein Umgehungsunternehmen angeordnet, als in der Nacht vom 13. auf 14. Oktober von seiten der Österreicher ein Überfall erfolgte, der gegen den wichtigsten Punkt des preußischen Lagers, gegen die Anhöhen, auf denen Hochkirch sich erhebt und die durch die Zelte des rechten Flügels besetzt waren, ausgeführt wurde. Die Überrumpelung gelang, um fünf Uhr morgens, noch in völliger Dunkelheit, begann die Schlacht. Friedrich selbst, der sein Hauptquartier zur linken Seite des Zentrums, in dem Dorf Rodewitz hatte, sprengte nun zu den gefährdeten Stellungen vor (diesen Augenblick stellt das Bild dar), aber er konnte die Lage nicht mehr retten. Hochkirch ging verloren, und als es endlich Tag wurde und die Reserven herangezogen werden konnten, gelang nur noch ein Rückzug in guter Ordnung; die Österreicher, selbst geschwächt, begnügten sich damit, eine geschützte Stellung einzunehmen. Friedrichs Rückzug, noch im Bereich der feindlichen Kanonen, „geschah mit so viel Ruhe, Gemessenheit und systematischer Ordnung, daß man das Schauspiel eines friedlichen Exerzierplatzes vor sich zu sehen glaubte, und daß selbst die Österreicher zur Bewunderung hingerissen wurden".

Seite 54: **Friedrichs Begegnung mit Kaiser Joseph dem Zweiten in Neisse.** Kaiser Joseph der Zweite, im Gegensatz zu seiner Mutter ein begeisterter Verehrer des Königs von Preußen, traf zu einer ersten Begegnung mit Friedrich am 25. August 1769 in Neisse in Oberschlesien ein und fuhr sogleich in



Umrißzeichnung zu dem Bilde „Begegnung mit Joseph dem Zweiten" (Siehe S. 54)

das bischöfliche Schloß, wo der König seine Wohnung genommen hatte. Nach Kugler vollzog sich die Begegnung beider Monarchen, des achtundzwanzigjährigen kaiserlichen Enthusiasten und des siebenundfünfzigjährigen welt- und menschenkundigen Heldenkönigs, in folgender Weise: Friedrich eilte dem Kaiser mit den Prinzen, die bei ihm waren, entgegen, aber kaum war er einige Stufen der Treppe hinabgestiegen, als der Kaiser ihm schon in den Armen lag. Der König führte seinen erhabenen Freund an der Hand in den Saal. (Man vergleiche Bild und Holzschnitt: auf dem Bild die Umarmung auf der Treppe, auf dem Holzschnitt das Geleite in die inneren Gemächer!) Joseph sagte: Nun sehe ich meine Wünsche erfüllt, da ich die Ehre habe, den größten König und Feldherrn zu umarmen! Friedrich entgegnete, er sehe diesen Tag als schönsten seines Lebens an, denn er werde die Epoche der Vereinigung zweier Häuser ausmachen, die zu lange Feinde gewesen seien und deren gegenseitiges Interesse es mehr erfordere, einander beizustehen statt sich aufzureiben. — Die an der Begegnung beteiligten Persönlichkeiten nennt die Erklärungstafel, die von Menzel selbst gezeichnet ist.

Seite 55: **Friedrich der Zweite am Sarge des Großen Kurfürsten.** Im September 1750 wurde der von Friedrich dem Zweiten erbaute neue Dom am Lustgarten zu Berlin eingeweiht. Da er fortan als Erbbegräbnis der Hohenzollern dienen sollte, waren die Särge der entschlafenen Mitglieder des Herrscherhauses dorthin überführt worden. Der König war bei dieser Überführung zugegen. „Als der Sarg des Großen Kurfürsten gebracht wurde, ließ er ihn öffnen. Der Kurfürst lag in vollem Staate da: im Kurmantel, mit der großen Perücke, die er in der späteren Zeit seines Lebens getragen hatte, mit großer Halskrause, reichbesetzten Handschuhen und gelben Stiefeln; die Züge des Gesichts waren noch ganz kenntlich. Friedrich betrachtete die teuere Leiche geraume Zeit mit tiefem Schweigen. Dann ergriff er die Hand des Kurfürsten, Tränen rollten aus seinen Augen, und begeistert rief er seinem Gefolge zu: „Messieurs, der hat viel getan!" (Nach Kugler, wo diese Begebenheit durch den hier beigegebenen symbolisch aufzufassenden Holzschnitt Menzels illustriert ist.)

Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen

Friedrich der Zweite vor den Särgen seiner Vorfahren

Seite 57: **Friedrich und Zieten** und **Friedrich und General Fouqué.** Beide Bilder geben verwandte Episoden wieder, die für das echt kameradschaftliche Verhältnis Friedrichs zu seinen Generalen Zeugnis ablegen. Auf dem Zietenbild ist jene Szene dargestellt, da der König nach gewonnener Schlacht im Lager dem siegreichen Reiterführer in der freudigen Aufwallung des Augenblicks seine Uhr als Geschenk überreicht. Fouqué, einst ein tapferer General, hatte gegen sein Lebensende dem Kriegsdienst entsagt und war zum Dompropst in Brandenburg ernannt worden. Wiederholt war Fouqué nach Sanssouci eingeladen worden oder der König besuchte ihn in Brandenburg. In Sanssouci war ein eigens verfertigter Fahrstuhl für Fouqué; ein Diener fuhr ihn durch die Alleen, während Friedrich zu Fuß nebenherging. Als sich Fouqués Gehör verschlechterte, sandte ihm der König verschiedene Hörrohre, und als schließlich sogar das Sprechen dem Greise schwer fiel, wurde auf des Königs Geheiß eine Maschine für ihn konstruiert, die durch Zusammensetzen der Buchstaben die Worte ergänzte, deren Aussprache ihm unmöglich war. Friedrich selbst bediente sich der gleichen Maschine, um sich dem Tauben verständlich zu machen.

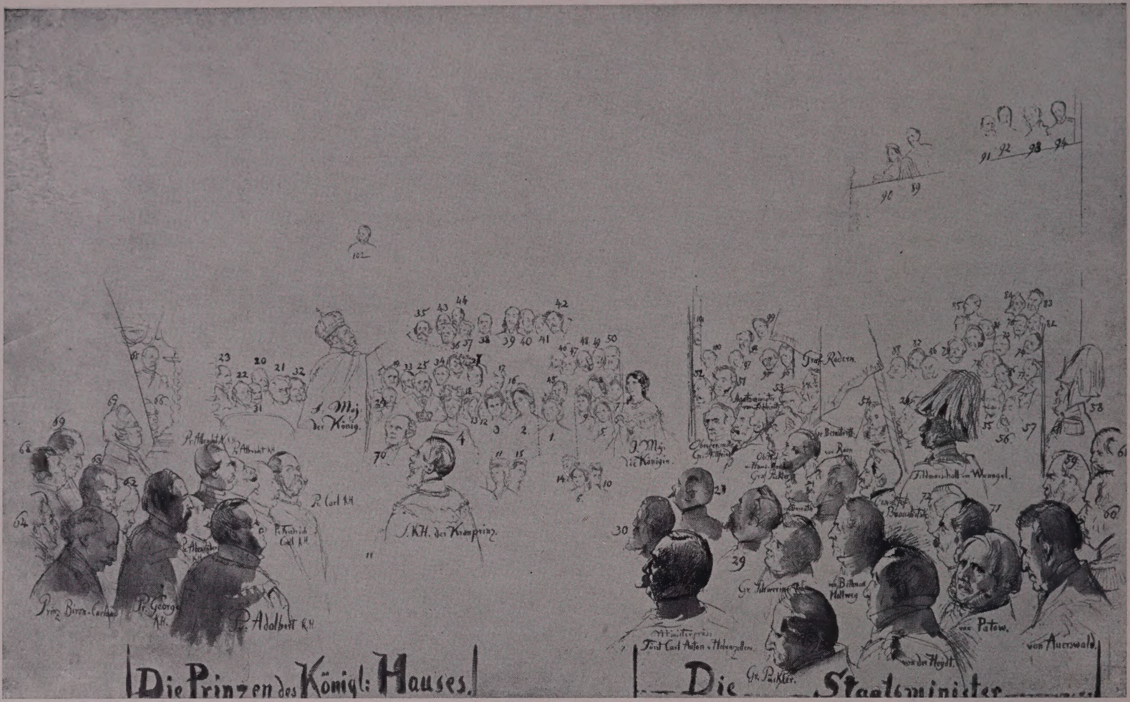
Seite 58: **Zieten.** Hans Joachim von Zieten, geboren am 18. Mai 1699 auf Wustrau in der Grafschaft Ruppin, gestorben am 26. Januar 1786 in Berlin, ist Friedrichs volkstümlichster Kampfgenosse und General: sein Eingreifen entschied in der Schlacht bei Liegnitz und auf der Torgauer Heide; in Abwesenheit des Königs war Zieten der Oberbefehl über das Heer übertragen. Zietens Tod schmerzte den König tief. „Unser alter Zieten", sagte er, „hat auch bei seinem Tod noch sich als General gezeigt. Im Kriege kommandierte er immer die Avantgarde, auch mit dem Tode hat er den Anfang gemacht. Ich führte die Hauptarmee, ich werde ihm folgen" — und so geschah es: Friedrich überlebte seinen Getreuesten kaum mehr als ein halbes Jahr, er starb am 17. August 1786.

Zweiter Teil: Menzels Bilder von Begebenheiten und Zuständen seiner Zeit

Seite 60: **Predigt in der alten Klosterkirche in Berlin.** Die Predigten Schleiermachers, des Bahnbrechers der neueren protestantischen Theologie (1768—1834), vereinigten in der alten Klosterkirche in Berlin, deren Inneres Menzel im Jahre 1838 in mehreren Aquarellen festhielt, die Intelligenz der Hauptstadt. Menzel dürfte als Knabe Schleiermacher noch gehört haben, demnach stellt das Bild, das 1847 entstand, eine Rekonstruktion aus dem Gedächtnis unter Zugrundelegung der erwähnten älteren Aquarellstudien dar.

Seite 61: **Aufbahrung der Märzgefallenen in Berlin.** Die Nachricht von der französischen Februarrevolution 1848 fiel wie ein Funke in den seit langer Zeit angehäuften Zündstoff der allgemeinen Erregung in Deutschland, wo das Volk nach politischer Freiheit verlangte. Unvernünftige Polizeiverfügungen und Einsetzen militärischer Kräfte führten zum Konflikt zwischen Behörde und Bürgerschaft. Am 18. März 1848 kam es auch in Berlin zu Barrikadenkämpfen; Menzel schreibt darüber in einem bedeutungsvollen Brief an Arnold vom 23. März: „Die ausdauernde Erbitterung, mit der von Bürgern und Militär hier gekämpft wurde, übertrifft selbst Paris und ist nur mit Palermo zu vergleichen." Die Wachtgebäude, zwei Kasernen und das Landwehrzeughaus wurden von den Bürgern erstürmt und im Innern zerstört, und am Alexanderplatz mußten nach mehrstündigem Kampf die Truppen weichen. Schließlich wurden sie auf höheren Befehl zurückgezogen, unter ungeheurem Jubel der Bevölkerung marschierten sie aus der Stadt ab. Die Gefallenen der Bürgerschaft wurden am 22. März nachmittags gemeinschaftlich auf Stadtkosten im Friedrichshain vor dem Landsberger Tor begraben. Am Morgen dieses Tages waren die Särge an der Freitreppe der Neuen Kirche auf dem Gendarmen-Markt an der Seite der Taubenstraße auf einem großen Trauergerüst aufgestellt. Diesen Anblick hat Menzel in dem (leider unvollendeten) Gemälde, das jetzt der Hamburger Kunsthalle gehört, verewigt.

Seite 62/63: **Krönung des Königs Wilhelm in Königsberg.** Am 2. Januar 1861 war König Friedrich Wilhelm der Vierte kinderlos zu Sanssouci gestorben und sein Bruder, der „Prinz von Preußen", bestieg als Wilhelm der Erste den Thron. Die veränderten staatsrechtlichen Verhältnisse, die er in Auswirkung der Märzereignisse und Märzerrungenschaften von 1848 antraf, bestimmten ihn, von der altherkömmlichen Zeremonie der „Huldigung" Abstand zu nehmen und sie durch eine Krönungsfeier in der Hauptstadt des eigentlichen Preußen, in Königsberg, zu ersetzen. Am 18. Oktober 1861 fand die Feierlichkeit statt, die als der Auftakt zu dem Aufstieg Preußens erscheint. Über die Entstehung des Gemäldes ist auf Seite 30—33 das Wichtigste nachzulesen.



Umrißzeichnung zu dem Ölgemälde „Krönuug des Königs Wilhelm des Ersten in Königsberg" (Siehe S. 62/63)

1. Kronprinzessin; 2. Prinzessin Karl; 3. Prinzessin Friedrich Karl; 4. Prinzessin Alexandrine; 5. Frau von Bülow; 6. Gräfin Schulenburg; 7. Gräfin Hacke; 8. Gräfin Oriola; 9. Gräfin Brandenburg; 10. Gräfin Schwerin; 11. Gräfin Hacke; 12. Gräfin Alvensleben; 13. Frl. von Schuckmann; 14. Gräfin Hohenthal; 15. Gräfin Brühl; 16. Gräfin Seydewitz; 17. Frl. von Voyna; 18. Frl. Below; 19. Fürst Radziwill; 20. Graf Dohna-Lauck; 21. Graf Dönhoff; 22. Kanzler Dr. v. Zander; 23. Graf Dohna-Schlodien; 24. Oberburggraf von Brünneck; 25. General Graf Gröben; 26. Graf Keller; 27. Graf Dohna-Schlobitten; 28. Prinz August von Württemberg; 29. Prinz Hohenlohe; 30. Herzog Wilhelm von Mecklenburg; 31. General von Werder; 32. Fürst Salm-Horstmar; 33. General von Grabow; 34. General von Brese-Winiary; 35. Herzog von Ujest; 36. Oberpräsident Dr. Eichmann; 37. Fürst von Bentheim-Teklenburg; 38. Staatsminister Uhden; 39. Wirkl. Geh. Rat von Obstfelder; 40. Generaldir. von Olfers; 41. Graf Haeseler; 42. Generalintendant von Hülsen; 43. Graf Brühl; 44. Graf Kanitz; 45. Graf Schafgotsch; 46. Graf Fürstenstein; 47. Regierungspräsident Graf Eulenburg; 48. Baron Röder; 49. Graf Pückler; 50. Graf Pfeil: 51. Graf Boos-Waldeck; 52. Graf Kayserling; 53. Herzog von Croy-Dülmen; 54. Fürst Salm-Dyk; 55. Graf Perponcher; 56. Graf Stolberg; 57. Graf Brandenburg; 58. Graf v. d. Goltz; 59. Prinz Waldemar von Holstein; 60. General von Boyen; 61. von Strubberg; 62. Prinz Hohenlohe; 63. General Graf Adlerberg; 64. Wirkl. Geheimrat Illaire; 65. von Bismarck; 66. Generalarzt Dr. Lauer; 67. Oberhofprediger Dr. Snethlage; 68. Generalsuperintendent Dr. Hoffmann; 69. Oberkonsistorialrat Büchsel; 70. Feldprobst der Armee Dr. Thielen; 71. General von Peucker; 72. General Graf Waldersee; 73. General von Wussow; 74. General Herwart von Bittenfeld; 75. General von Bonin; 76. Generalleutnant von Falkenstein; 77. Generalleutnant von Dankbahr; 78. Generalleutnant von Webern; 79. Generalleutnant von Alvensleben; 80. Generalleutnant von Steinmetz; 81. Generalleutnant von Kunowsky; 82. Generalleutnant von Schlichting; 83. Generalleutnant Hindersin; 84. Generalleutnant Graf von Monts; 85. Generalleutnant von Moltke; 86. Generalleutnant von Prittwitz; 87. Generalleutnant von Schöler; 88. Generalleutnant von Wasserschleben; 89. Großherzog zu Sachsen; 90. Großherzogin zu Sachsen; 91. Erzherzog Karl Ludwig; 92. Großfürst Nikolaus; 93. Lord Clarendon; 94. Marschall Mac Mahon; 95. Geh. Oberbaurat Stüler; 96. Geh. Oberreg.-Rat Knerk; 97. Geheimrat Geiling; 98. Geheimrat Büßler; 99. Geheimrat Borck; 100. Hofrat Schulz; 101. Hofrat Dohme; 102. Musikdirektor von Herzberg.

Seite 68/69: **Abreise des Königs Wilhelm des Ersten zur Armee am 31. Juli 1870.** Am 19. Juli 1870 nachmittags erfolgte die offizielle Kriegserklärung Frankreichs an Preußen. Die Aufstellung der deutschen Armeen vollzog sich rasch und planmäßig, das Oberkommando übernahm der schon dreiundsiebzigjährige König von Preußen; auch über die süddeutschen Truppen, die sich Preußen angeschlossen hatten, war ihm der Oberbefehl übertragen. Der Aufmarsch und Vormarsch ging so rasch vonstatten, daß schon am 31. Juli die Abreise des Königs aus Berlin geschehen konnte. Im offenen Wagen erfolgte vom Schloß her die „Linden" herunter unter ungeheurer Begeisterung der Berliner Bürgerschaft die Fahrt zum Bahnhof. Zur Seite des ernsten, gefaßten, siegessicheren Herrschers saß die Königin, sie weinte und führte oft das Tuch zu den Augen. Menzel beobachtete den Vorgang in der Nähe der Einmündung der Mauerstraße in die Linden. Das Bild ist nach der Erinnerung gemalt.

Seite 71: **Salon der Frau von Schleinitz am 29. Juni 1874.** Die Gattin des Ministers des K. Hauses (früheren Ministers der auswärtigen Angelegenheiten) Alexander Freiherrn von Schleinitz versammelte in ihrem Hause einen erlesenen Kreis von Männern und Frauen, die den schönen Künsten dienten oder sie beschützten. Auch die Künstler Menzel, Angeli und A. v. Werner waren dort öfters zu Gaste, zuweilen sprach auch das Kronprinzenpaar vor. Eine dieser Abendgesellschaften hat Menzel an Ort und Stelle gezeichnet (29. Juni 1874), das prachtvolle Blatt hat er zugunsten des Bayreuther Festspielfonds Richard Wagner gespendet.

Seite 72/73 u. ff.: **„Das Ballsouper im Schlosse zu Berlin"** und die anderen Gemälde von höfischen Festlichkeiten sind nach Eindrücken entstanden, die Menzel als ständiger Gast der Bälle im Berliner Schloß sammelte. Es ist dabei vermieden, irgendeine Porträtähnlichkeit zu bewirken: eine Ausnahme ist bei dem Bild „Cercle" gemacht, wo der greise Kaiser Wilhelm der Erste in edler Bildnistreue erscheint.

Seite 76/77: **Das Eisenwalzwerk.** Dieses 1875 entstandene Gemälde, das ursprünglich den Titel „Moderne Zyklopen" trug, ist nach Eindrücken in einer großen Werkstatt für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien entstanden. „Man überblickt einen langen Walzenstrang, dessen erste Walze das zur Bearbeitung aus dem Schweißofen geholte glühende Eisenstück, die Luppe, aufnehmen soll. Zwei Arbeiter, welche sie auf dem Handkarren herangefahren haben, drängen die Deichsel aufwärts, um das Eisen unter die Walze zu schieben, drei andere sind beschäftigt, ihr mittels großer Sperrzangen die Richtung zu geben. Jenseits der Walze halten sich etliche bereit, die Luppe, wenn sie zwischen dem Walzengang hindurchgleitet, ebenfalls mit Zangen und mit Hilfe der von Ketten und Gebälk herabhängenden beweglichen Hebestangen aufzunehmen und sie über den nächsten Walzengang hinüber dem ersten wieder zuzuschieben, welches Verfahren sich dann an sämtlichen, unter sich verschieden geformten Gängen den ganzen Walzenstrang hindurch wiederholt, bis das Stück endlich die Form der Eisenbahnschiene angenommen hat. Links im Bilde führt ein Arbeiter einen Eisenwürfel, dem der in der Ferne tätige Dampfhammer die Form gegeben hat, zum Auskühlen hinweg. Auf derselben Seite sieht man in der Tiefe des Raumes einen Puddelofen im Betrieb, den etliche Leute bedienen. An ihnen geht soeben der Dirigent beobachtend vorüber; er hat wohl auch den Schichtwechsel zu kontrollieren, welcher soeben beginnt . . ." (nach Jordan, Das Werk Adolf Menzels, München 1905).

Seite 78: **Die Berlin-Potsdamer Bahn.** Das Frühwerk Menzels, 1847 gemalt, seit 1899 in der Berliner Nationalgalerie, gab vielfach Anlaß, Menzel als von Constable beeinflußt zu bezeichnen. Menzel hat Gemälde Constables gesehen und hoch geschätzt, aber er begab sich keinesfalls in ein Abhängigkeitsverhältnis zu dem englischen Meister. Auch bei diesem Bild nicht, das durch den seltsamen Einblick in das Gelände aus der Vogelschau und durch die feine Luft- und Nebelmalerei, die namentlich den Dunstkreis über der sich im Hintergrund ausbreitenden Stadt Berlin trefflich veranschaulicht, ganz Menzels Eigentum ist.

Dritter Teil: Maler und Zeitgenosse.

Seite 79: **Menzel und seine Angehörigen.** Menzel, der Junggeselle war, hauste mit seiner Schwester Emilie, vermählter Krigar, zusammen. Sein Schwager Krigar war Musikdirektor und so erklangen oft im Hause klassische Weisen. Menzel selbst war ein großer Musikfreund, er verehrte besonders die Musik des Johannes Brahms. Auf dem Bild hat sich Menzel selbst in mittleren Jahren dargestellt, die Dame vorne links mit der Handarbeit ist Schwester Emilie, die beiden jungen Leute am Klavier sind Familienangehörige.

Seite 81 ff.: **Das Balkonzimmer** ist das Wohnzimmer Menzels in der Schöneberger Straße, während uns das nächste Bild, Seite 82, das **Schlafzimmer** Menzels in seiner späteren Wohnung in der Ritterstraße zeigt. Der „Blick auf Hinterhäuser" (Seite 83) ist von diesem Fenster aus gewonnen. Auch die mancherlei Gartenansichten und Landschaften, die hier folgen, befanden sich in der Nähe von Menzels Arbeits- und Wohnstätten. Den „Palaisgarten des Prinzen Albrecht" (Seite 86 und 87) konnte er von seinem hochgelegenen Atelier in der Schöneberger Straße aus überblicken. Der „Bauplatz mit Weiden" (Seite 84) ist der jetzige Hafenplatz in Berlin, der Kreuzberg (Seite 85), hier im Bilde unvollendet, erhebt sich auf dem Tempelhofer Felde bei Berlin, man sieht auf den Fachwerkbau des Hauses „Zum Bogen".

Aus dem Buche „Adolph von Menzels Briefe", Berlin, Julius Bard

Selbstkarikatur aus einem Briefe Menzels an Hermann Krigar (1861)

Seite 88 und 89: **Die Geschwister Menzels**, der Bruder Richard und die Schwester Emilie, vermählte Krigar, für die der Künstler seit dem Tod seines Vaters rührend sorgte, sind auf verschiedenen Bildnissen aus der Frühzeit des Meisters festgehalten.

Seite 90: **Jugendfreunde Menzels**, von denen ihm besonders der Stabsarzt Dr. Puhlmann, später Generalarzt, nahestand; der Briefwechsel mit Puhlmann erstreckt sich über Jahrzehnte.

Seite 91: **Familiengruppe beim Lampenlicht**: Menzel selbst, seine Schwester Emilie, Herr und Frau Justizminister Maercker und ein Professor unbekannten Namens aus Freiburg. Das Bild ist eine Art von geistreicher Karikatur, das tritt namentlich in der grotesken Rückenansicht Menzels und in der Gestalt der Frau Maercker, die an diesem Abend unter heftigen Zahnschmerzen litt, zutage.

Seite 93: **Frau Klara Schmidt von Knobelsdorff**. „Die junge, anmutige Dame", wie sie Tschudi nennt, gehörte zu Menzels jungem Freundeskreis; eine Bemerkung Meyerheims gibt der Vermutung Raum, Menzel habe ihr mehr gehuldigt, als es sonst seiner misogynen Natur entsprach.

Seite 97: **Der Zwinger in Dresden**. Dresden lernte Menzel schon zur Zeit seiner Arbeiten für die Illustrierung des Kuglerschen Buches kennen; wie er die deutschen Rokokostädte überhaupt liebte, so kam er auch wiederholt in die sächsische Residenz, 1850 entstand dort das Zwinger-Bild.

Seite 98: Das **Théâtre Gymnase** ist eine Frucht von Menzels erstem kurzen Aufenthalt in Paris im Jahre 1856.

Seite 99 und 100: Diese **Gemälde mit Pariser Motiven** entstanden in Erinnerung des zweiten vierzehntägigen Aufenthalts von Menzel in Paris, wo er mit Eduard Meyerheim zusammen auf der Weltausstellung weilte. Die Zahl der damals inspirierten Pariser Bilder, besonders mit Motiven aus dem Tuileriengarten, beträgt etwa ein Dutzend.

Seite 108: Zwei Variationen des gleichen Motivs: ein **Blick aus dem Fenster** in den Gartenhof von der späteren Wohnung Menzels in der Marienstraße in Berlin. Diese Wohnung hatte die Familie zu Mitte der sechziger Jahre bezogen.

Seite 109: Die beiden Abschilderungen der **„Atelierwand"** liegen zwanzig Jahre auseinander, sie unterscheiden sich auch beträchtlich im Ausmaß, insoferne die spätere, reichere Fassung an Umfang fast doppelt so groß ist als die Fassung von 1852; interessant ist, daß beide Male der nämliche Beleuchtungseffekt den Ausgangspunkt der malerischen Darstellung bildet.

Seite 112 ff.: Über die Entstehung des **„Kinderalbums"** ist in der Einleitung, Seite 38, das Wissenswerteste nachzulesen.

Seite 116: **Hofgastein.** In den siebziger Jahren weilte Menzel wiederholt im Gasteiner Tal als Sommerfrischler und Kurgast. Dort entstanden u. a. die Entwürfe und Studien zur „Schmiede" und „Schleiferei" und zur „Heimkehrenden Prozession" (Seite 120).

Seite 121: **Piazza d'Erbe in Verona.** Im Jahre 1881 war Menzel zum erstenmal über die Alpen nach Italien gekommen, 1882 und 1883 wieder, doch begnügte er sich mit Verona und es kam ihm gar nicht auf die „klassische" Schönheit Italiens an, sondern er interessierte sich mehr für die realistischen Typen, wie er sie auf dem reich bewegten, leider nicht ganz geschlossenen und zur malerischen Einheit gewordenen Bild des Gemüsemarkts in Verona in einer wahren Mustersammlung vorweist.

Seite 123: Menzels Schwester mußte ihrer Gesundheit wegen in späteren Jahren häufig die Bäderstadt **Kissingen** im Saaletal aufsuchen und ihr Bruder war dabei ihr ständiger Begleiter. Unermüdlich schuf er auch hier. Die Kissingen-Bilder sind maßgebend für Menzels Alterswerk.

Entwurf zum Tafelgeschirr des Kronprinzen Wilhelm von Preußen

Druck und Druckstöcke von
F. Bruckmann A.-G. in München